Coperta de :
ION PETRESCU

Guido Aristarco
STORIA DELLE TEORICHE DEL FILM
Nuova edizione completamente riveduta e ampliata
Giulio Einaudi editore
1960

Guido
Aristarco

Cinematografia ca artă

Istoria teoriilor filmului

Traducere
din limba italiană
şi
Cuvînt înainte de
FLORIAN POTRA



EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI 1965

CUPRINSUL

Cuvînt înainte

Caz destul de rar în istoria cinematografiilor naţionale, filmul italian — ca expresie concretă de artă — a fost însoţit sau chiar precedat în dezvoltarea sa din ultimul sfert de secol, de o viguroasă şi fertilă dezbatere critică. În acest sens, ajunge să ne gîndim la activitatea revistelor „Cinema" şi „Bianco e Nero", care încă înainte de război — eludînd rigorile cenzurii fasciste — au pregătit naşterea şi înflorirea neorealismului. E vorba, cu alte cuvinte, de un climat propice nu numai realizării de filme, nu numai afirmării unor importante figuri de cineaşti, ci şi discuţiei teoretice, schimbului şi circulaţiei de idei. Atentă şi receptivă la cele mai interesante şi mai vii contribuţii pe plan mondial, critica italiană de film a pus treptat bazele unei culturi cinematografice temeinice, complexe şi deschise sugestiilor constructive. Aceasta, datorită în primul rînd aportului unor teoreticieni de orientare marxistă, ca Umberto Barbaro şi Luigi Chiarini.

Pe urmele lor şi în climatul efervescent al luptelor ideologice şi politice din Italia de după război, s-a format şi afirmat, printre alţii, Guido Aristarco. Colaborator la diferite reviste, îngrijind două colecţii cinematografice de prestigiu, director al revistei „Cinema nuovo", Aristarco e autorul unor studii şi monografii de o valoare incontestabilă (*L'arte del film*, *Dall'Arcadia e Peschiera*, în colaborare cu Calamandrei şi Renzi, *Luchino Visconti*, *Cinema italiano 1960)*, dintre care cea mai importantă rămîne, fără îndoială, cartea de faţă : *Storia delle teoriche del film*. Apărută într-o primă ediţie în 1951 şi retipărită în 1960 cu ample adăugiri, această *Istorie a teoriilor filmului* este prima încercare — pînă acum — de a sistematiza într-un corp organic şi unitar, urmărind în evoluţia ei istorică, *gîndirea estetică* a filmului. De la „iniţiatorii" Canudo şi Delluc, la „sistematizatorii" Balázs, Pudovkin, Eisenstein şi Arnheim, la „contribuţia italiană", mai învecinată în timp, lucrarea lui Aristarco epuizează aproape tot ce s-a gîndit şi s-a scris în legătură cu filmul ca operă de artă. Folosind un aparat critic neobişnuit de vast, dovedind o informaţie exactă şi completă, cercetătorul italian se impune printr-o remarcabilă intuiţie analitică, punctată de numeroase referiri asociative, ca şi printr-o egală capacitate de portretizare critică a autorilor examinaţi sau de caracterizare generală a unui curent, a unei şcoli, a unei perioade. Ferindu-se de consideraţii aride, scolastice, ocolind orice tentaţie caligrafică sau de speculaţie metafizică, Aristarco are un scris pasionat, dinamic, cuceritor — fie că aderă la o poziţie sau la o formu-

nu există un specific filmic. Dimpotrivă, cred că, dacă criticii cinematografici ar examina cu atenţie ceea ce s-a scris în celelalte domenii, şi-ar da seama mai curînd sau mai tîrziu, că multe din problemele lor au şi fost discutate şi depăşite acum, dar mai ales în trecut" [1]. Teoria cinematografică, dacă vrem într-adevăr să vorbim despre o asemenea teorie, face parte din estetica generală şi e sortită să-i urmeze dezvoltarea ; problema constă în a vedea care estetică e cea cu adevărat valabilă. Într-un asemenea cadru înţelege să evolueze lucrarea de faţă, care ni se pare a fi cea dintîi încercare de istorie a teoriilor filmului şi de sistematizare actuală a lor.

[1] MARIO FUBINI, *art. cit.*

Iniţiatorii

Canudo şi Delluc, Richter, Dulac şi Moussinac

Manifestul celor șapte arte

Primul și adevăratul inițiator al teoriei cinematografice a fost un italian : Ricciotto Canudo.

Născut la Gioia del Colle (Bari), la 2 ianuarie 1879, Canudo emigrează încă foarte tînăr în Franța, și fondează la Paris gazeta artistică „Montjoie !". Viața de boem pe care o duce și intelectualii pe care-i frecventează (de la Apollinaire la Picasso, de la D'Annunzio la Léger și la alți pictori cubiști) îi sugerează o serie de eseuri scrise în limba franceză cu privire la Dante, Beethoven și sfîntul Francisc, un manifest cerebralist și diferite romane, printre care *La ville sans chef* Orașul fără căpetenie, (Le Monde Illustré, Paris 1919) și *L'autre aile* Cealaltă aripă, (Fasquelle, Paris 1924). Ironiile unui Papini, care-l numește cu dispreț *le barésien* și ale unui Soffici care, în „Lacerba", îi dedică o cimilitură «malthusiană» se referă mai ales la activitatea lui literară [1]. În orice caz, numele lui Canudo rămîne în istoria filmului, cum s-a mai spus, pentru rolul de pionier pe care l-a jucat în domeniul criticii și teoriei cinematografice. „În 1911 și timp de mulți ani după aceea, cînd filmele erau în practică și în teorie o distracție pentru elevi, un divertisment și un joc de fizică destul de oarbă, Canudo — scrie Jean Epstein — înțelesese că cinematograful putea și trebuia să fie minunatul instrument al unui nou lirism, care pe vremea aceea nu exista decît

[1] „Canudo est cette chose
un peu drôle un peu sinistre
il a l'air d'un vrai cuistre
mais pourtant il n'est que qu..."

(Canudo e acel lucru
cam ciudat și cam sinistru
el are aerul unui veritabil pisălog
și totuși nu-i decît un c...)

potențial ; el i-a prevăzut imediat dezvoltările finite și infinite".[1] Printre numeroasele aprehensiuni intelectuale și intelectualoide ale vremii, în fața unor filme anonime, confuze și sufocate de elemente eterogene, Canudo caută de fapt legile generale și orientările spirituale ale noului mijloc de expresie, recunoscînd însă, pe de altă parte, că dacă există o artă care nu admite încă teoria, aceasta e — din cauza tinereței sale — tocmai cinematograful.

El scrie astfel un *Manifeste des sept arts* (Manifestul celor șapte arte) și o *Estétique du septième art* (Estetică a celei de-a șaptea arte), din care rezultă că cinematograful nu e nici melodramă și nici teatru : poate fi un divertisment fotografic în unele forme inferioare dar e, în esență, o artă născută pentru a fi reprezentarea totală a sufletului și a corpului, o dramă vizuală alcătuită din imagini și pictată cu penele de lumină : o abstracție, asemenea tragediei scrise și dramei destinate lecturii. Pentru Canudo există două arte fundamentale : arhitectura și muzica. Pictura și sculptura sînt complemente ale celei dintîi ; poezia e efortul cuvîntului, iar dansul efortul cărnii de a deveni muzică. Cinematograful, care rezumă toate aceste arte, e arta plastică în mișcare, cea de-a «șaptea», care se împărtășește simultan din «artele imobile» și din «artele mobile» (Valentine de Saint-Point) sau din «artele timpului» și din «artele spațiului» (Schopenhauer), sau din «artele plastice» și din «artele ritmice». Clasificarea, așa cum a spus cineva, e «sugestivă». Dar o asemenea estetică , bazată nu numai pe distincția dintre arte, dar chiar și pe o ierarhie a lor, în vîrful căreia s-ar afla cinematograful, poate fi inteligibilă și justificabilă cu o condiție : aceea de a se încadra în ambianța culturală și filozofică în care a trăit Canudo, foarte aproape de un „talmeș-balmeș estetizant și decadent, wagneriano-dannunzian". Cinematograful — exclamă Abel Gance — este, cum spune prietenul meu Canudo, o a șaptea artă, care face încă primii ei pași. O a șaptea artă care, în clipa aceasta, ca și tragedia în Franța pe timpul lui Hardy, își așteaptă un Corneille, un clasic al ei... Să inovăm... Mai ales să nu mai facem teatru, ci alegorie, simbol. Să luăm rădăcinile fiecărei civilizații, să îmbrățișăm toate ciclurile tuturor epocilor pentru a obține acel clasic

[1] JEAN EPSTEIN, *Le cinématographe vu de l'Etna*, (Cinematograful văzut de pe Etna), Ecrivains Réunis, f. d.

care va orienta cinematograful spre o epocă nouă : iată marile mele visuri".[1]

În orice caz, importanța lui Canudo nu trebuie identificată cu *Manifestul celor șapte arte*, care azi nu mai poate fi apărat deoarece e depășit ; pe de altă parte, ea nu e limitată de un factor istoric sau cronologic în sine. Pe lîngă această valoare, trebuie să mai vorbim de o alta, de mai mare anvergură. Prin scrierile sale, deși pline de retorică și confuzii, Canudo intuiește cîteva principii esențiale și un vocabular cinematografic necesar rezolvării anumitor probleme. El vorbește de un ritm înțeles ca «joc de planuri» („dimensiunile unei imagini în raport cu cele care o preced și care o urmează") precum și ca «gamă plastică», cu valori de «tonalități expresive ale unor imagini simultane în același cadru». Or, ritmul acesta, astfel înțeles, nu e altceva decît prefața la „ritmul interior" despre care va vorbi Moussinac și, mai cu seamă, la găsirea a ceea ce se va numi „specificul filmic" : montajul. La Canudo se pot întîlni de fapt frecvente referiri la timpul ireal sau ideal ; în afară de aceasta, chiar și în teoria de nesusținut a „celor șapte arte" există *in nuce*, într-un anumit sens, un alt principiu fundamental : posibilitatea cinematografului de a contopi mai multe tehnici. Canudo vorbește despre Wagner, și la Wagner se vor referi, pentru a susține această contopire, mulți teoreticieni, printre care Chiarini și Barbaro. Există la Canudo un efort constant de a considera cinematograful drept o manifestare spirituală, de a voi să extragă din film semnificația unei opere unitare, rod al unei personalități creatoare, ignorată de toate timpurile și care nu avea, încă, un nume capabil s-o individualizeze. Canudo numește această personalitate, care se folosește de diferiți colaboratori, *écraniste :* adică „artist al ecranului", deoarece titlul de *metteur-en-scène*, confruntat cu omul care acoperă această funcție în teatru, e insuficient. El atrage atenția, totodată, că autorii de film sînt foarte prinși de noua tehnică : „Metodele de execuție *vizualizatoare*, pentru a folosi expresia lui Marcel L'Herbier, predomină... și preocupările de ordin estetic rămîn pe plan secundar... dar talentul va avea cîștig de cauză. În ci-

[1] Cfr. GEORGES SADOUL, *Le cinéma devient un art* (Cinematograful devine o artă), 2 vol., Dennoël, Paris 1952. De fapt, Gance transcrie «a șasea artă» ; mai tîrziu, criticul de la „Temps", Emile Vuillermoz, numește cinematograful «a cincea artă».

nematograf, ca în toate artele, trebuie mai mult să sugerezi decît să defineşti". „Cinematograful — adaugă Canudo — reia experienţa scrisului şi o înnoieşte. Literele alfabetului sînt o schemă pentru a simplifica şi stiliza imaginile care i-au impresionat pe oameni în epocile primitive... Cinematograful, care multiplică posibilităţile de expresie prin imagine, permite un limbaj universal. Noul mijloc de expresie trebuie prin urmare să călăuzească întreaga reprezentare a vieţii spre izvoarele tuturor emoţiilor, căutînd viaţa însăşi prin mişcare".

Într-o serie de *réflexions,* Canudo susţine astfel că filmul de avangardă nu e o simplă căutare de mijloace tehnice, luînd totodată şi apărarea documentarului liric şi a naturii-personaj : adică a unei naturi care să excludă aportul decorativ pentru a deveni un element apt de a potenţa întîmplarea povestită şi de a se contopi cu ea, iar actorii, care „asemenea scriitorului ce se înveşmîntează în personalitatea personajelor sale", trebuie să exprime imagini umane. De aici admiraţia lui Canudo pentru „şcoala" nordică, „magnifică lecţie de dramă vizuală şi umană, concepută în plină natură, strîns legată de sufletul şi de aspectele naturii", chemată „pentru prima oară să reprezinte personajul principal al dramei, sufletul acţiunii, un fel de *deus ex machina*". În aceste *réflexions* multe probleme sînt, dacă nu rezolvate, în orice caz puse cu o luciditate premergătoare : cenzura şi drepturile inteligenţei, filmul în serviciul ştiinţei, raporturile dintre cinematograf şi public, dintre cinematograf şi muzică ; una din scrieri, care se referă la fonofilm, e dedicată numai culorii. „Într-o zi — scrie Canudo — se va ajunge fără îndoială la descoperirea cinematografului în culori naturale... Atunci va trebui ca artistul ecranului să devină esenţialmente pictor, să nu se mulţumească a fotografia culorile cu aparatul. Ca pictor, va trebui să le aleagă şi să le armonizeze în mişcarea cadrului — pictura nu reproduce natura..." Operă de precursor şi de iniţiator sînt şi paginile critice ale lui Canudo, întîlnite într-o altă serie de articole, de „recenzii" la filme grupate, fireşte, pe genuri : filme de aventuri, drame şi melodrame, filme bufe şi comedii, documentare romaneşti, istorice, psihologice, granguignoleşti, biografice. El mai scrie în afară de acestea, studii panoramice asupra cinematografiilor latine şi orientale. Sînt critici şi articole deseori bogate în observaţii acute, în

sublinieri valabile şi astăzi mai ales cînd e vorba de anumite opere ale lui Griffith sau Gance, ale lui L'Herbier sau Wiene.

Epstein scrie pe bună dreptate : „Canudo a fost un misionar al poeziei în cinematograf". *Le barésien* caută cu orice preţ să atragă spre noua formă de expresie pe intelectualii „capabili să fixeze tot mai multe legi nu ale tehnicei ci ale esteticei, cum ar fi Richard Wagner venit de la muzică (acel Wagner al *Operei şi Dramei)*". Astfel, aşa cum odinioară reunise în „Montjoie !" pe exponenţii tuturor artelor şi pe cei care puteau să-l ajute, Canudo întemeiază acum primul cineclub (CASA : „Club des Amis du Septième Art") şi „La Gazette des Sept Arts", prin care încearcă să apropie de cinema poeţi, pictori, arhitecţi şi muzicieni. Apoi prezintă la „Bourse du Travail", la „Grance-aux-Belles" şi mai cu seamă la „Salon d'Automme" filme sau fragmente alese din ele : nu pe cele revelatoare de calităţi stilistice, de stiluri sau de detalii de „fotogenie" deosebite, ci pe cele reprezentative pentru stil în general : „fotogenia". Cu acest cuvînt făurit de el [1], se face aluzie la caracterul filmic, la valoarea esenţială a cinematografului. Canudo se mai adresează şi studenţilor şi, la îndemnul lui, cîţiva dintre aceştia se reunesc într-un fel de „Comitet al salvării publice" pentru a cere „guvernului să studieze activ problemele cinematografului în şcoală ca şi în toate celelalte ramuri ale învăţămîntului secundar şi superior, încurajîndu-se eforturile făcute pînă acum în acest sens."

Meritele activităţii lui Canudo, valabilă în limitele amintite, astăzi ca şi ieri, sînt exagerate de unii, rămînînd totuşi necunoscute multora. După cum am văzut, Carlo L. Ragghianti susţine că, după Canudo (şi Luciani) nu s-au făcut decît puţine progrese în limpezirea problemelor filmului, ba dimpotrivă, s-au făcut confuzii, s-au încurcat şi complicat probleme gata rezolvate într-un mod mai potrivit [2]. Pe de altă parte, în *Histoire du cinéma* [3], René Jeanne şi Charles Ford îi dedică lui Canudo doar două pagini, şi numai pentru

[1] Făurit pentru cinematograf, întrucît cuvîntul nu există în dicţionarele anterioare naşterii cinematografului, RENÉ JEANNE şi CHARLES FORD, în *Histoire du cinéma* (Robert Laffont, Paris 1947) scriu că se poate găsi cuvîntul „photogénie" in „capitolul XXIV al romanului lui Edmond Goncourt, *Le Faustin,* a cărui primă ediţie e din 1881...", iar SADOUL adnotează (*L'invention du cinéma,* Denoël, Paris 1946) : „Acest cuvînt despre care se crede îndeobşte că ar fi fost creat de Delluc e des întrebuinţat, în 1839, în descrierea lucrărilor lui Daguerre".

[2] CARLO L. RAGGHIANTI, *Cinema arte figurativa* cit. Cfr. p. 25 a volumului de faţă.

[3] RENÉ JEANNE şi CHARLES FORD, *Histoire du cinéma,* cit.

a spune că a fost creatorul unui nou „snobism" : cel cinematografic. „Aşa cum se întîmplă cu toţi animatorii mînaţi de consideraţii de oportunitate (!) — scriu ei — influenţa lui a luat sfîrşit odată cu el ; de fapt, după moartea lui Canudo, CASA a dispărut, în timp ce „Ciné-Club", opera lui Delluc, a supravieţuit fondatorului ei..." Acestor nedrepte cuvinte li se poate răspunde cu cele rostite de Fernand Divoire, care, după moartea lui Canudo (Paris, 10 noiembrie 1923) a adunat cu devotament în volum, fără modificări în text, cea mai mare parte a articolelor prietenului său, apărute în ziarele şi revistele din Paris şi Buenos Aires, primele articole datînd din 1911. În prefaţa la *L'usine aux images,* Uzina de imagini (Office Central d'Edition, Genève, Etienne Chiron, Paris 1927), Divoire scrie : „Sînt sigur că această carte, exemplu de credinţă tenace, va dăinui. Mulţumită ei, numele lui Canudo nu va înceta niciodată să existe". De altfel, abstracţie făcînd de opera premergătoare (şi cîtuşi de puţin oportunistă) a lui Canudo în domeniul teoriei cinematografice, să nu uităm că exemplul lui a dat naştere „Ciné-Clubului" lui Delluc ; iar CASA nu moarte odată cu fondatorul său, ci se contopeşte cu „Le Club Français du Cinéma", prezidat de Léon Poirier. În felul acesta ia naştere „Ciné-Club de France".

„L'élan était donné" datorită lui Canudo, scriu „Les Cahiers du Mois". [1]

Fotogenie

Louis Delluc e cel mai direct susţinător al operei critice şi teoretice întreprinse de Ricciotto Canudo. Născut în 1890 la Cadouin (Dordogne) îşi începe de timpuriu activitatea literară : scrie nuvele, povestiri, eseuri, poeme, drame, comedii, romane. Operele sale cele mai importante sînt : *Monsieur de Berlin* şi *La princesse qui ne sourit pas, Ma femme danseuse* şi *Les secrets du confessional, L'homme des bars* şi *Le dernier sourire de Tête Brûlée.* [2] Dar Delluc, ca şi

[1] [Avîntul fusese luat]. „Les Cahiers du Mois" (număr dublu, 16—17, dedicat cinematografului, intitulat tocmai *Cinéma),* Editions Emile-Paul Frères, Paris 1925.

[2] *Domnul din Berlin, Prinţesa care nu zîmbeşte, Nevastă-mea, dansatoarea, Tainele spovedaniei, Omul din baruri, Ultimul subiect al Capului Ars.*



Louis Delluc
1. *Febră* (1921).
2. *Femeia de nicăieri* (1922).





Dziga Vertov.
16. *A şasea parte a lumii* (1926).
17 *Trei cîntece despre Lenin* (1934).



Lev Kuleşov.
18. *Conform legii* (1926).



Canudo, rămîne în istoria filmului ca pionier al criticii şi esteticii cinematografice. Epstein spusese despre Canudo : „Conversiunea unora dintre noi se datoreşte acestui misionar". Bardèche şi Brasillach adaugă : „Se poate spune că fără Delluc noi n-am fi îndrăgit acest nou mijloc de expresie". Charensol vorbeşte chiar despre Delluc ca despre „primul mare nume al cinematografului francez" [1], iar regizorul Victorin Jasset ca „despre părintele criticii cinematografice" [2].

După ce a detestat cinematograful, Delluc îi ia apărarea. Nu-l interesează decît două sau trei filme de *cow-boys*, se lasă condus spre cinema de cîţiva prieteni actori şi în special de Eve Francis, interpretă a teatrului lui Claudel. Conversiunea are loc treptat, după ce face cunoştinţă directă cu *Forfaiture* şi mai ales cu Charles Spencer Chaplin, căruia îi închină mai tîrziu un interesant eseu, *Charlot* (De Brunoff, Paris 1921) : în Chaplin, spune Moussinac, el se regăseşte pe sine, cu melancolia sa profundă şi cu dorinţele sale de poet [3]. Conversiunea e atestată de Delluc însuşi în *Cinéma et Cie* (Grasset, Paris 1919) : un act de credinţă, plin de profeţii nebănuite pentru timpurile acelea. Asistăm — declară el — la naşterea unei arte extraordinare : singura artă modernă, poate, pentru că e, în acelaşi timp odrasla maşinii şi a idealului uman". Nu e nici prima, nici a cincea şi nici a şaptea dintre arte : e o artă cu artişti puţini, după cum puţini sînt adevăraţii sculptori şi adevăraţii muzicieni : forţa ei izvorăşte din mijloacele specifice de expresie directă. Acestei prime cărţi îi urmează *Photogénie* (De Brunoff, Paris 1920) unde principiile teoretice sînt mai puţin dezordonate, mai logice. Printre greşelile şi deficienţele pe care le denunţă, se numără prejudecata de a considera că în cinematograf fotografia e cea mai mare şi unica resursă. În schimb, cinematograful porneşte de la „fotogenie", al cărui concept, luat şi de Canudo în sensul „cinematografibilităţii", e mai adînc studiat şi extins. Acest cuvînt, care sintetizează acordul dintre cinematograf şi fotografie, vrea să exprime deosebitul aspect poetic al lucrurilor şi oamenilor, susceptibil a fi revelat în mod ex-

[1] GEORGES CHARENSOL, *40 ans de cinéma*, Editions du Sagittaire, Paris 1935.

[2] VICTORIEN JASSET, *Études sur la mise en scène*, Studii despre punerea în scenă, în „Ciné-Journal" 20 octombrie—25 noiembrie 1911.

[3] LEON MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Naşterea cinematografului, J. Povolozky, Paris 1925.

clusiv de noul limbaj. Orice alt aspect care nu e sugerat de imaginile în mişcare nu e „fotogenic“, nu aparţine artei cinematografice. Delluc dă astfel startul pentru unul din primele curente de avangardă, care se precizează tocmai sub influenţa sa şi sub aceea a lui Canudo. Acest curent se numeşte „vizualism“ : atmosferă şi dramatism, psihologie şi lucruri spuse sau sugerate prin imagini şi amănunte luate nu în sine, ca încadraturi „minunate“ sau „divertismente fotografice“, ci în stare să creeze, printr-o intimă fuziune, stări sufleteşti şi emoţii lăuntrice.

Odată stabilit conceptul de „fotogenie“, cuvînt care va lua în continuare înţelesuri cu totul diferite şi cu totul exterioare [1], Delluc îşi sprijină ideile pe patru elemente principale : *le décor, la lumière, la cadence, la masque*. Prin *décor* (scenografie), Delluc înţelege exterioarele şi interioarele unui film, şi, implicit, *la perspective* (cadrajele şi diferitele planuri). Regizorul alege atît primul element, cît şi pe cel de al doilea, şi dat fiind că alege, nu fotografiază — ci creează. Dar nu e de ajuns să creezi un decor, adaugă el : trebuie să ştii şi cum să-l luminezi ; luminile (naturale sau artificiale), conferă lucrurilor o semnificaţie particulară, potrivit funcţiei fiecăruia. Cadenţei, „minunat fenomen tehnic“, Delluc îi dedică un capitolaş la drept vorbind prea scurt : dar şi acesta, sugerat de un film al lui Griffith *(Intoleranţa)*, e un pas înainte după intuiţia montajului la Canudo, o prefaţă ulterioară a descoperirii „specificului filmic“. *La cadence* e înainte de toate, pentru Delluc, un echilibru de proporţii în virtutea căruia nu se sacrifică o parte din film în folosul alteia şi totodată un echilibru de racorduri, care leagă logic diferitele epi-

[1] Astăzi se spune de obicei că e „fotogenic“ actorul sau, mai bine zis, „vedeta“, al cărei chip fotografiat, obţine rezultate deosebit de atractive, însă cu totul exterioare şi spectaculare. O încercare de a reabilita cuvîntul fotogenie a fost făcută de LUIGI CHIARINI în lucrarea *Cinque capitoli sul film* (Edizioni italiane, Roma 1941). „După cum se ştie — scrie Chiarini — cinematograful a inventat o vorbă urîtă, care îşi are totuşi raţiunea ei de a exista. Această vorbă e «fotogenie». Ea trebuie luată însă, într-un anume sens. Nu trebuie să fetişizăm fotogenia pînă la exasperare, pînă la a spune, de exemplu, că Clark Gable nu poate să joace decît rolul lui Clark Gable. Fotogenia trebuie înţeleasă în sensul că, în timp ce un actor de teatru are o gamă mai vastă de personaje de interpretat tocmai pentru că, în teatru, partea vizuală are o valoare secundară, — actorul de cinematograf, prin predominanţa vizualului faţă de vorbire, are la dispoziţie o gamă mai limitată. Dar dacă e vorba de un adevărat actor, el nu trebuie să fie niciodată el însuşi, ci personajul pe care-l interpretează“. În 1937, VLADIMIR NILSEN formulase o „theory of photogenies“ în *The Cinema as a Craphic art (On a Theory of Representation in the Cinema)* (Newnes Limited, London ; nouă ediţie 1959, Hill and Wang, New York), publicată în italieneşte de „Bianco e Nero“ (Roma, a. V, n. 2, februarie 1941).

soade între ele, înlesnind obţinerea unor rezultate pline de fantezie. Această cadenţă permite, de fapt, cinematografului apropieri mai îndrăzneţe şi intercalarea unor încadraturi deosebite pentru a stabili contrapuncturi sau comparaţii. „Posibilitatea de a alterna imagini deosebite — scrie mai tîrziu Delluc în *Drames de cinéma*, Dramele cinematografului (Aux Editions du Monde Nouveau, Paris 1923) — permite cinematografului să evoce scene simultane : putem vedea interioare paralele exterioarelor. Antiteza îşi găseşte astfel un cîmp fecund, extraordinar. Posibilitatea stabilirii unor relaţii şi a unor confruntări între prezent şi trecut, între realitate şi vis, e unul din mijloacele cele mai sugestive ale artei fotogenice“. Acelaşi volum cuprinde chiar şi cuvîntul „montaj“ : şi fără îndoială, Delluc e printre cei dintîi care îl folosesc în legătură cu cinematograful. Cadenţa mai face şi serviciul de legătură între decor, iluminaţie şi mască, adică actorul, înţeles mai curînd tocmai ca o „mască“, sculptată şi însufleţită, decît ca element creator.

După *Photogénie* urmează *La jungle du cinéma* (Aux Editions de la Sirène, Paris 1921), *Les origines du cinématographe* (Henry Paulin et C^ie^, Paris f. d.) şi citata lucrare *Drames du cinéma*. Între timp Delluc devine redactor şef la „Film“, preia critica cinematografică de la „Paris-Midi“, colaborează la diferite reviste („L'Esprit Nouveau“, ;Bonsoir“, „Comoedia Illustrée“, „Le Crapouillot“) şi după exemplul lui Canudo, întemeiază un ziar („Cinéa“) şi un cerc al cinematografului : „Ciné-Club“. Organizează apoi la „Colisée“ proiecţii de filme semnificative şi inedite pentru Franţa, ca *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Cabinetul doctorului Caligari, 1919) al lui Wiene. Spre deosebire de Canudo, Delluc nu-şi epuizează activitatea în critică şi teorie. „Cinéaste“, cuvînt făurit de el, îl defineşte pe cercetătorul de probleme cinematografice şi în acelaşi timp pe cel care colaborează, din punct de vedere tehnic şi artistic, la realizarea unui film. Un astfel de „cinéaste“, dar şi în al doilea înţeles, devine Delluc. Un prim scenariu scris de el, *La fête espagnole* (Sărbătoarea spaniolă) e regizat de Germaine A. Dulac (1919), după care debutează ca regizor cu *L'américain* (Americanul, 1920). Urmează *Le silence* (Tăcerea, 1921), *Fièvre* (Febră, 1921), *La femme de nulle part* (Femeia de nicăieri, 1922) şi *L'Inondation* (Inundaţia, 1923) : filme în care încearcă să-şi concretizeze ideile, să lupte, ca şi

în teorie, pentru un cinematograf al adevărului omenesc, pentru o nouă „şcoală“ al cărei reprezentant de frunte devine împreună cu Gance, L'Herbier şi Germaine Dulac. Dar „vizualismul“, care presupune emoţii lăuntrice şi stări sufleteşti, cade adeseori, cu filmele sale, în greşeli pe care le condamnă, într-o căutare de mijloace care zadarnic încearcă să elibereze ecranul de materie. Astfel, Delluc face un excesiv uz de supraimpresiuni, de exemplu, iar psihologia eroilor şi a eroinelor sale (interpretate de Eve Francis) ajunge să fie deseori arbitrară, cînd nu e cu totul sugrumată de un sentimentalism „mai mult literar decît cinematografic“. Îndepărtîndu-se de o „metrică“, imaginile lasă să se întrevadă, cu alte cuvinte, propriul lor mecanism ; şi tot mecanizată apare însăşi gîndirea : filmele lui Delluc devin teoreme absurde şi rămîn, cel mult, nişte „încercări foarte interesante pentru regizorii vremii sale, dar astăzi depăşite“. Izbutesc să se salveze cîteva secvenţe din *Fièvre,* capodopera sa, care rămîne, oricum, un „film prea lent şi melodramatic în final“ [1]. Dorinţa sa de a impune un stil, o personalitate, o şcoală, se rezolvă astfel, printre altele, în căutările formale, deseori sterile, ale unei *élite.* „Elita — scria el — va avea dreptul, dacă vrea, să nu înţeleagă importanţa cinematografului. S-a născut o artă cu adevărat populară, pe care noi francezii n-am avut-o niciodată, decît sub forme pompoase“. Şi poate tocmai de aceea, pentru a combate atitudinea negativă a elitei, Delluc îi acordă mai multă atenţie decît acordă marelui public. Să nu uităm, cum nu uită nici Sadoul, situaţia istorică deosebită — economică, socială, politică — a Franţei de atunci, a unei perioade post-belice în care idealurile sînt confuze încă şi prost formulate : „Franţa devenise jandarmul Europei continentale“ iar publicul, *la foule,* e încă prea slab pentru a-i influenţa pe cineaşti. De aici se naşte poate acel pesimism cu care se încheie *Cinéma et C[ie] :* „Cred că vom avea filme bune. Dar ele vor fi o excepţie, pentru că nu avem cinematograful în sînge. Nu tuturor raselor le plac toate artele. Franţa, care iubeşte poezia, romanul, dansul şi pictura, nu simte şi nu cunoaşte muzica. Geniul lui Debussy şi al lui Dukas, spiritul şi eleganţa deosebită ale lui Fauré

[1] MAURICE BARDÈCHE şi ROBERT BRASILLACH, *Histoire du cinéma,* [Istoria cinematografului], André Martel, Paris 1948.

şi ale lui Ravel nu împiedică ţara noastră să-şi limiteze idealul liric la Gounod. Vă spun, şi dacă viitorul îmi va da dreptate, vom vedea că Franţa are un simţ al cinematografului tot atît de slab ca şi al muzicii“.

Acestui text, comentează Sadoul, i s-a dat o interpretare „très noire“. Dacă citim cu mai mare atenţie, vedem că Delluc nu neagă Franţei faptul că a avut mari muzicieni (el îi aminteşte pe Debussy, Dukas, Fauré şi Ravel), şi mai degrabă se plînge că nu apreciază destul muzica şi pe muzicieni şi că, tot astfel, în jurul anilor 1917—19, nu are „le sens du cinéma“ [1]. Totuşi, recitite azi, unele afirmaţii critice ale lui Delluc despre De Mille şi Ince, despre Max Linder şi Francesca Bertini apar arbitrare din cauza unui exces de dragoste şi de entuziasm, deşi importanţa lui ca teoretician rămîne indiscutabilă. Bardèche şi Brasillach afirmă pe bună dreptate, că Delluc rămîne mai mult ca teoretician şi „inventator“, decît ca regizor ; în epoca în care a trăit, el trebuie să se mulţumească cu „rolul de precursor, rol ingrat şi magnific“ [2]. Delluc moare la Paris în 1924, la treizeci şi trei de ani, după ce a realizat *L'Inondation.* Criticul şi prietenul său, Léon Moussinac, dedică memoriei sale opusculul *Naissance du cinéma* (J. Povolozky et C[ie] Editeurs, Paris 1925), care pleacă tocmai de la conceptul de „fotogenie“ pentru a ajunge la teoretizarea a două ritmuri : ritmul interior şi ritmul exterior.

Ritm sau moarte

Naissance du cinéma, scrie Georges Sadoul, a făcut epocă. Fără îndoială, înaintea lui Léon Moussinac, au mai publicat şi alţii culegeri de articole surprinzătoare (Canudo, Delluc) ; dar pînă acum era vorba mai mult de exaltări provocate de o descoperire încă foarte recentă, decît de veritabile inventarieri [3]. Bilanţurile primei cărţi a lui Moussinac cuprind, însă, istoria unui deceniu de cinema-

[1] GEORGES SADOUL, *Le cinéma* cit., vol. II. Sadoul adaugă : „Aici, Delluc e foarte departe de a folosi cuvîntul «rasă» într-o accepţie rasistă. Mai potrivit ar fi să se spună «naţiune», dar pentru el acest cuvînt era prea contaminat de şovinism“.

[2] BARDÈCHE şi BRASILLACH, op. cit.

[3] GEORGES SADOUL, prefaţă la *L'età ingrata del cinema* (Vîrsta ingrată a cinematografului), traducere de Corrado Terzi, Poligno, Milano 1950.

tograf şi nu sînt lipsite nici de principii teoretice. Născut în staţiunea La Roche Migennes, pe Coasta de Aur, la 19 ianuarie 1890, coleg de şcoală, la Paris, cu Delluc, autor de romane şi de mici poeme, luptător în războiul de la 1914—1918, activist politic de stînga, Moussinac ajunge în 1928 — împreună cu Eisenstein, cu Balázs, cu J.-G. Auriol şi cu Richter — promotorul celui dintîi congres internaţional al cineaştilor, ţinut în Elveţia, la castelul familiei Sarraz. Întemeiază apoi „Association des écrivains et artistes révolutionnaires" şi culege material la Moscova pentru lucrarea sa *Cinéma soviétique ;* după Eliberare, devine director la „École nationale des arts décoratifs" şi la IDHEC (Centrul experimental francez de cinematografie).

Primul articol de cinema al lui Moussinac apare în „Film", al cărui redactor-şef era Delluc ; şi dacă acesta e „primul care girează în Franţa, o critică cinematografică independentă într-un cotidian" („Paris-Midi", 1917), Moussinac e primul care scrie în fiecare lună despre cinema în „Mercure de France", revistă de prestigiu. În 1920, comentează Sadoul, o rubrică de felul acesta „era o noutate revoluţionară" [1]. *Naissance du cinéma,* adună la un loc tocmai judecăţile critice şi principiile teoretice ale lui Moussinac publicate în această revistă şi în altele, ca „Crapouillot", „La Gazette" a lui Canudo, „Clarté" a lui Barbusse. Atras spre cinema de filmele americane ale lui Chaplin, Ince şi Griffith, pe care-l consideră primul om mare al ecranului (o atracţie pe care o vom regăsi şi la Eisenstein şi la Pudovkin), el încearcă să definească, în afara contribuţiei cinematografului american, şi contribuţiile celorlalte „şcoli" : cea suedeză, franceză, germană în perioada care se întinde de la 1920 pînă la 1924, precum şi propria sa „concepţie teoretică".

În nota introductivă la *Naissance du Cinéma,* debutează cu o afirmaţie care, după mulţi ani, va fi reluată de italianul Chiarini : „Cinematograful e o artă, iar industria cinematografică se află în acelaşi raport faţă de această artă ca industria cărţii, de exemplu, faţă de literatură". Împotmolit în vechi reguli ale unui teatru aflat într-o fază de înnoire şi bolnav din punct de vedere stilistic, filmul nu s-a eliberat încă de tot de o asemenea influenţă nefastă ; şi cu

[1] GEORGES SADOUL, *prefaţa cit.*

toate acestea, nu-l putem confunda cu teatrul sau cu literatura, cu pictura, sculptura, arhitectura şi muzica. Într-adevăr cinematograful derivă din aceste arte, constituie o puternică sinteză a acestora, dar are legi particulare care aşteaptă, toate, să fie descoperite. Am avut pînă acum cinematograful teatral, cinematograful pictural, cinematograful muzical, ba chiar şi cinematograful literar, ca să nu mai enumerăm multe alte forme cu intenţii mai puţin nobile ; ne aflăm însă în aşteptarea cinematografului cinematografic, adică a „fotogeniei" — cum zicea Delluc — adică a acelui aspect extrem de poetic al lucrurilor şi al oamenilor, susceptibil de a fi revelat spectatorului exclusiv de către cinematograf. Cinematograful, adaugă Moussinac, poate prezenta şi comenta acţiuni şi gesturi, adică poate fi „descriptiv" ; dar mai poate expune şi comenta stări sufleteşti, adică poate fi „poetic" ; în primul caz e vorba de o formă vulgară a filmului ; în cel de al doilea, de o formă superioară : cu alte cuvinte, trecem de la cine-roman la poemul cinematografic, străbătînd diferite genuri — legitime — care adoptă cam din toate cîte ceva, de cele mai multe ori într-un mod greşit şi fără rost. („Cea mai înaltă expresie a muzicii e poemul simfonic", adaugă Moussinac ; „cea mai înaltă expresie a cinematografului va fi poemul cinematografic, unde imaginea îşi va dobîndi cea mai pură şi mai înaltă exaltare, fără a fi nevoită să recurgă în vreun fel la muzică şi la literatură" : doi ani mai tîrziu va lua naştere „cinematografia integrală" a Germainei Dulac).

Cinematograful e şi pentru Moussinac o artă a timpului şi totodată a spaţiului, ceea ce comportă o „concepţie plastică" şi o „revelaţie morală a imaginii". De aici, o considerabilă repercusiune asupra fazelor succesive şi a metodelor de realizare. Există de aceea, în compoziţia cinematografică, elemente care determină valoarea proprie fiecărei imagini (partea) şi valoarea proprie a filmului (întregul). Primul din aceste elemente, afirmă Moussinac, e reprezentat de „sentimentul" oferit, în cinematograful descriptiv, de subiect, iar în poemul cinematografic, de tema vizuală : sentiment exprimat şi dezvoltat, la rîndul său, de „reprezentaţie" la care, la rîndul lor, contribuie interpretarea, scenografia, lumina şi angulaţia, într-un cuvînt, tot ceea ce se cheamă în mod impropriu regie (ritm interior). Al doilea dintre elementele care determină valoarea imaginii este

ritmul însuşi al filmului (ritm exterior). Iată de ce, conchide Moussinac, Vuillermoz a putut să spună că cinematograful e o autentică orchestraţie de imagini şi de ritmuri. „La început a fost ritmul", a afirmat J. Roussille ; şi acesta e elementul principal, baza artei filmului.

Ritm sau moarte e de fapt titlul semnificativ al unuia din capitolele cele mai mari din *Naissance du cinéma.* Dacă ritmul există nu numai în imaginea propriu-zisă, ci şi în succesiunea imaginilor, expresia cinematografică datorează „ritmului exterior" cea mai mare parte a eficacităţii sale. „Conştiinţa acestei necesităţi a ritmului e atît de puternică la unii regizori — care n-au studiat-o totuşi, observă Moussinac — încît îi determină s-o caute fără să-şi dea seama". După cum se vede, ne aflăm la începutul montajului înţeles ca bază artistică a filmului ; elementele constitutive ale teoriei sovietice a montajului — în formă embrională, fireşte — sînt prin urmare prezente la Moussinac şi chiar în cadrul acelei tendinţe care dă o mai mare importanţă ritmului exterior, în defavoarea celui interior. A monta un film, zice Moussinac, înseamnă pur şi simplu a-i imprima un ritm ; puţini sînt aceia care au înţeles că a imprima un anumit ritm unui film e tot atît de important ca şi ritmarea unei imagini, că scenariul şi montajul au o importanţă egală cu aceea a regiei, constituind amîndouă ideea şi realizarea vizuală a acesteia. Ciudat e faptul că nu s-a încercat nici pînă azi să se stabilească acest ritm prin intermediul unor raporturi matematice chiar în faza de scenariu ; durata imaginii şi aceea a filmului putînd fi reprezentate în timp şi în spaţiu printr-o cifră, ar fi, de fapt, destul de uşor să se determine aceste raporturi.

Cînd Moussinac scrie că ritmul e o necesitate a spiritului, o necesitate complementară a noţiunii de spaţiu şi de timp, şi că pentru un fenomen al subconştientului ritmul e, subiectiv, acelaşi la toţi artiştii, iar artele se diversifică numai datorită modului acestora de a exterioriza ritmul ; cînd afirmă, deci, că din ritm îşi trage originea opera cinematografică, ca şi proporţia fără de care n-ar putea dobîndi caracter de operă de artă, elementele constitutive ale gîndirii teoretice a lui Pudovkin sînt evidente la cercetătorul francez, şi, în acelaşi timp, ba chiar înainte, influenţa gîndirii lui Balázs şi a lui Eisenstein, pe care l-a întîlnit împreună cu cercetătorul

maghiar în 1919 în Elveţia, în timpul congresului internaţional al cineaştilor. (De altfel, cele scrise de Moussinac în legătură cu redactarea scenariului, cu necesitatea de a stabili matematic şi de la bun început, în cuprinsul lui, nu numai durata filmului, ci şi a diferitelor imagini, atît în timp cît şi în spaţiu, se apropie mult de principiul pudovkinian al „montajului a priori", adică al „scenariului de fier". Să ne amintim, în această privinţă, că dacă primul eseu al lui Pudovkin apare la un an după *Naissance du cinéma,* filmul *Mama,* de exemplu, care foloseşte aceste principii teoretice, a fost început în 1924).

Dacă accentul este sufletul ritmului muzical, adaugă Moussinac, impresia de forţă şi de intensitate e sufletul ritmului cinematografic : această impresie e dată de valoarea expresivă în raport cu imaginea care precede şi cu cea care urmează ; în acest caz, puterea de sugestie a ritmului poate fi considerabil sporită : într-un moment dramatic — şi avem multe exemple de acest fel — ritmul devine brusc şi corespunde perfect unei răsuflări gîfîite şi agitate confirmînd o dată mai mult raportul fix existent între intensitatea ritmurilor organice şi aceea a ritmurilor artistice. E interesant de notat, pe de altă parte, că Moussinac intuieşte şi într-un anume sens anticipează „elementele diferenţiale" ale lui Arnheim, calitatea „antinaturalistă" a cinematografului, diferenţele existente între imaginea reală şi imaginea filmică : obiectivul, spune el, deformează perspectiva, trădează realitatea anumitor substanţe, ignoră relieful : de aici derivă interpretări proprii de lumini şi de planuri ; în afară de aceasta, pelicula interpretează culorile şi le fixează în alb şi negru într-un mod cu totul „arbitrar" ; variabilitatea vitezei de filmare a operatorului accelerează în mod artificial ritmul mişcărilor în general, sau îl încetineşte. Din aceste observaţii, din studierea cîtorva „factori diferenţiali", Moussinac nu trece la stabilirea „mijloacelor formative", pentru a susţine, cum face Arnheim, că tocmai lipsurile aparente ale cinematografului îi acordă posibilităţi creatoare, că aceste lipsuri, cu alte cuvinte, se identifică cu mijloacele artistice ale „camerei" şi prin urmare ale filmului.

Pe de altă parte, spre deosebire de teoreticianul german, Moussinac preţuieşte mult progresul tehnicii cinematografice şi susţine de fapt

că şi progresele cinematografului-artă se leagă de ea. Tehnica „dictează legea" : ceea ce nu înseamnă că mijlocul de expresie ar trebui să fie despărţit de lucrul exprimat, dar acest lucru valorează cu atît mai mult cu cît mijlocul de expresie e mai complet şi mai bogat, iar tehnica se îmbogăţeşte cu o repeziciune şi cu o putere necunoscute pînă acum de vreo altă artă : mîine, scrie el în 1925, vom avea relieful, poimîine — culoarea, sonorul şi aşa mai departe. Filmul va fi popular, ori nu va fi de loc, ca şi teatrul lui Eschil, al lui Shakespeare, al lui Molière. Eseul său despre *Cinematograful ca expresie socială* datează din 1927.

A şaptea ori nu, artă ori ba, cinematograful există : el răspunde în esenţa şi în realitatea sa profundă, marilor forme de expresie colectivă ; universal şi internaţional, va putea să se elibereze de forţele străine care, în mod logic, îl servesc pentru a ieşi biruitor, numai în condiţiile de independenţă ale unui regim economic nou, clădit pe noi baze sociale. „Cinematograful există", dar trăieşte într-o epocă ingrată. Şi dacă cinematograful nu este singurul care suferă de pe urma actualei stări de lucruri create de capitalism şi de afacerism, e poate victima lor cea mai semnificativă, pentru că e cea mai lovită, deşi în acelaşi timp, cea care se bucură de cele mai multe sufragii. „Cinematograful va fi". În precuvîntarea care deschide ultima carte a lui Moussinac, intitulată tocmai *Vîrsta ingrată a cinematografului*, se poate citi : „Aceste pagini au un caracter istoric întrucît prezintă drumul parcurs de la invenţia cinematografului şi pînă astăzi, adică naşterea sa, primii paşi — inclusiv paşii greşiţi — bîlbîielile, primele cuvinte, vîrsta ingrată din care va ieşi poate curînd, pentru a păşi în epoca tinereţii sale. Va fi adult pentru strănepoţii noştri" [1].

---

[1] Se poate lua în considerare „opera omnia" a lui Moussinac ca cercetător cinematografic. Textele alese pentru culegere au fost scrise între 1920 şi 1945 („douăzeci şi cinci de ani de muncă înseamnă puţin pentru cinematograf — scrie autorul. — Douăzeci şi cinci de ani de iubire înseamnă mult pentru un om".) Ele reflectă „exclusiv preocupările unui scriitor care, încă de la naşterea noii arte, s-a simţit, ca şi Louis Delluc, atras în mod special de măreţia cinematografului, văzînd în el un mijloc de expresie care, perfecţionat «s-ar fi situat» în avangarda celor din noua epocă... Aceste pagini exprimă, în esenţă, lupta cinematografului pentru existenţă, pentru căutarea spiritului, precum şi lupta pe care el o duce împotriva condiţiilor înseşi — potrivnice destinului său — ale dezvoltării sale economice şi artistice..."

Moussinac a fost preocupat şi de principiile care reglementează regia teatrală ; cfr. *Traité de la mise en scène* (Tratat de regie), Editions Charles Massin et C., Paris 1948, şi *Histoire du théatre des origines à nos jours* (Istoria teatrului, de la origini pînă în zilele noastre), Amiot-Dumont, Paris 1957.

Cinematografia integrală

Teoriile lui Canudo au fost foarte repede răstălmăcite. *Le barésien* vorbise de o artă înţeleasă ca reprezentare totală a sufletului şi a trupului, despre o viziune esenţială a vieţii : cu alte cuvinte „considerase cinematograful în sine, ca pe o manifestare a unei activităţi spirituale : se străduise să extragă o semnificaţie în calitatea acestuia de operă integrală, îl examinase nu în secvenţele sale şi nici în fiecare operă luată în parte, ci în manifestările sale viitoare, previzibile". În schimb, pe continuatorii lui Canudo nu-i interesează cinematograful ca o nouă formă de expresie, ci pentru anumite şi precise forme de expresie ale acestuia. Nu-l mai consideră în bloc, ci scotocesc în el pentru a găsi punctele în care „spiritul lor se poate însera în cinematograf" [1]. Însuşi Jean Epstein, care, în *Le cinématographe vu de l'Etna* [2], precizase cu entuziasm contribuţia lui Canudo, vorbind de antologiile cinematografice de la „Salon d'Automne" propune să se „procedeze cu un spirit mai programatic la clasificarea mijloacelor filmice, luînd din diferite pelicule secvenţe şi încadraturi ce ar reprezenta nu stilul în general, ci o calitate a stilului, o anumită fotogenie". Această căutare deplasează interesul spre acele „divertismente fotografice" pe care Canudo le condamna ca pe nişte forme dăunătoare ale unei „drame vizuale, realizată cu imagini şi pictură cu penele de lumină". „Se creează astfel — atrage atenţia Jacopo Comin — un interes fragmentar pentru unele secvenţe ale anumitor filme, pentru unele momente considerate deosebit de «cinematografice», un interes care duce pînă la credinţa în posibilitatea unei secvenţe extrase din întreg, negînd astfel în mod inconştient cinematografiei acel caracter de absolută unitate care e principala sa raţiune de a fi" [3]. Cinematograful de avangardă, ale cărui origini sînt şi ele tot italiene [4],

---

[1] JACOPO COMIN, *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Însemnări despre cinematograful de avangardă), în „Bianco e Nero", Roma, a. I, n. 1, ianuarie 1937.

[2] JEAN EPSTEIN, *Le cinématographe vu de l'Etna* (Cinematograful văzut de pe Etna), cit.

[3] JACOPO COMIN, *Appunti sul cinema d'avanguardia*, cit.

[4] În decembrie 1907, EDMONDO DE AMICIS publică în „L'Illustrazione Italiana", o schiţă intitulată *Cinematografo cerebrale*, care are chiar alura unui scenariu de film de avangardă ; în 1911 apare *Fotodinamica futurista* de ANTON GIULIO BRAGAGLIA (Nalato, Roma, f. d.), „prima teorie estetică a fotografiei, în care — atrage atenţia Comin — se ţinea seamă de foarte multe mijloace tehnice care urmau să-şi găsească mai tîrziu întrebuinţarea în cinematografia de avangardă ; este primul experiment care tinde să dea unui „mijloc mecanic" un conţinut estetic, o formă expresivă". La 11 septembrie 1916, F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla şi Remo Chiti lansează primul *Manifest al cinematografiei*

își pierde orizonturile deschise de Canudo ; iar „vizualismul“ care căzuse, o dată cu Delluc, în greșelile condamnate de el însuși, este dus pînă la consecințele sale extreme de o femeie : Germaine Dulac.

Germaine Dulac, născută la Asnières în 1882, se apropie de cinematograf după ce a trecut prin gazetărie și critică dramatică ; aparține în mod ideal unei „școli“ devenite celebră grație pictorilor Eggeling, Ruttmann, Richter și Man Ray. În eseul său *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale*, [Esteticile, piedicile, cinegrafia integrală] (în „L'Art Cinématographique“, Librairie Félix Alcan,

---

futuriste, în care spun printre altele : „Trebuie să eliberăm cinematograful ca mijloc de expresie pentru a face din el instrumentul ideal al *unei arte noi,* infinit mai vastă și mai mobilă decît toate cele existente. Sîntem convinși că numai prin intermediul lui se va putea atinge acea *poliexpresivitate* spre care tind toate căutările artistice cele mai moderne. *Cinematograful futurist* creează astăzi tocmai *simfonia poliexpresivă* pe care încă acum un an o anunțam în manifestul nostru : *Măsuri, greutăți și valori ale geniului artistic*. În filmul futurist vor intra ca mijloace de expresie elementele cele mai felurite : de la felia de viață reală la pata de culoare, de la linie la «cuvintele în libertate», de la muzica cromatică și plastică la muzica de obiecte. El va fi, într-un cuvînt, pictură, arhitectură, sculptură, «cuvinte în libertate», muzică de culori, linii și forme, îngrămădire de obiecte și realitate haotizată“. EUGENIO FERDINANDO PALMIERI (*Vecchio cinema italiano,* Zanetti editore, Venezia 1940) arată că un asemenea program „propune din nou capitolul despre «Imaginația fără fir» din *Manifestul* marinettian al cuvinrelor în libertate“. „Prin imaginație fără fir — scrie Marinetti — înțeleg libertatea absolută a imaginilor sau a analogiilor exprimate prin cuvinte fără legătură între ele, fără fire conducătoare sintactice și fără nici o punctuație. Imaginația fără fir și cuvintele în libertate ne vor introduce în esența materiei. Prin descoperirea de noi analogii între lucruri îndepărtate și aparent opuse, noi le vom evalua din ce în ce mai în adîncime. În loc să *umanizăm* animale, vegetale și minerale (sistem depășit) noi vom putea *animaliza, vegetaliza, mineraliza, electriza* sau *lichefia* stilul, făcîndu-l să se împărtășească din aceeași viață cu materia. Așa de exemplu, pentru a da viață unui fir de iarbă, spun : «va fi mai verde mîine»“.

Și mai departe : „Cu «cuvintele în libertate» vom avea : metaforele condensate, imaginile telegrafice, sumele de vibrații, nodurile de gînduri, evantaie închise sau deschise ale mișcării, racursiurile de analogii, bilanțurile de culoare, dimensiunile, măsurile, greutățile și viteza senzațiilor, cufundarea cuvîntului în apa sensibilității fără cercurile concentrice pe care le produce cuvîntul, clipele de odihnă ale intuiției, mișcările în doi, trei, patru, cinci timpi, piloni analitici explicativi care susțin mănunchiul firelor intuitive“. (*Manifesti del Futurismo,* Edizioni di Lacerba, Firenze 1914). După Comin, *Perfido incanto* (Vraja perfidă, 1916) al lui Anton Giulio Bragaglia (scenariu de Bragaglia și Cassano, scenografie de Bragaglia și Prampolini ; interpreți : Thais Galițki și Ileana Leonidov) ar fi „primul film de avangardă din lume“. O asemenea afirmație e discutabilă, întrucît încă în ianuarie 1914 apăruse *Drama v kabarè futuristov n. 13* (traducere literală : *Dramă la cabaretul futurist n. 13),* tragicomedie în două bobine (431 metri) regizat de rusul V. P. Kasianov (operatori și producători : N. Toporkov și A. Vinkler ; interpreți : M. Larionov și N. Gonciarova ; producție Studio Filmoteca). „Din decembrie 1916 pînă în ianuarie 1917 se turnează la Firenze — după A. G. Bragaglia — cel dintîi scurt-metraj futurist (350 m.), regia Bruno Corra și Arnaldo Ginna, actori : Giacomo Balla, Chiti, Settimelli, Marinetti și lume luată de pe stradă“. În ce privește discuția asupra „priorității“ filmului de avangardă, cfr. printre altele, *Richter și futuriștii* de ANTON GIULIO BRAGAGLIA ; *Filmul de avangardă, filmul abstract și futurismul* de HANS RICHTER, în „Rivista del Cinema Italiano“, Roma, a. II, n. 3 și 12, martie 1953, decembrie 1953) ; și *Maiakovski și teatrul rus de avangardă* de A. M. RIPELLINO (Einaudi, Torino 1959).

Paris, 1927), Germaine Dulac pleacă de la principiul că cinematograful e o artă autonomă denunțînd și condamnînd surogatele care derivă dintr-o greșită concepție a „mișcării“ înțeleasă ca un „mijloc facil și comod pentru a multiplica episoadele și scenele unei opere teatrale, pentru a varia situațiile dramatice sau romanești prin schimburi de fundaluri, prin alternare de cadre artificiale cu altele luate după natură“. Pentru Germaine Dulac, primul obstacol pe care-l întîlnește cinematograful e tocmai preocuparea de a povesti o istorie, ideea unei acțiuni dramatice socotită indispensabilă și bazată pe actori, confuzia între conceptele de „acțiune“ și cele de „situație“, ceea ce face ca mișcarea să se piardă într-o succesiune de fapte arbitrare. De aici necesitatea întoarcerii la „vizual“, mai exact la „vizualism“, care în teoria Germainei Dulac se sprijină pe cinci puncte esențiale :

1) expresia unei mișcări depinde de ritmul ei ;

2) ritmul în sine și desfășurarea unei mișcări constituie două elemente sensibile și sentimentale, care stau la baza dramarturgiei ecranului ;

3) opera cinematografică trebuie să respingă orice estetică străină și să-și caute una proprie ;

4) acțiunea cinematografică trebuie să fie „viață“ ;

5) acțiunea cinematografică nu trebuie să se limiteze la persoana umană, ci să se extindă dincolo de ea, în domeniul naturii și al visului.

Aceste cinci puncte, chiar dacă nu disprețuiesc sensibilitatea și nici drama, pe care încearcă să le obțină prin elemente pur vizuale, caută de fapt emoția dincolo de viziunea umană, adică în tot ce există vizibil în natură, în imponderabil, în mișcarea abstractă. Sub diferite forme — ironice și sensibile — Germaine Dulac, vrea astfel să reveleze „expresia mișcării și a ritmului, libere de ori ce situație romanescă“ : pentru ea cinematograful nu e o artă narativă. „Studiul diferitelor estetici cinematografice care, dezvoltîndu-se, tind spre un izvor unic al mișcării expresive promotoare de emoții, sugerează în mod logic un cinematograf pur, capabil să existe în afara tutelei celorlalte arte, a oricărui subiect sau a interpretării actoricești. Liniile care se dezvoltă urmînd un ritm subordonat unei senzații sau unei idei abstracte, pot emoționa bizuindu-se

exclusiv pe forţa lor". Aşa ia naştere „cinematografia integrală" preconizată de Germaine Dulac : „mai mult forme în mişcare pe care o sensibilitate artistică le uneşte cu diferite ritmuri într-una şi aceeaşi imagine, pentru a le orchestra după aceea cu altele". Cu alte cuvinte, e vorba de fuziunea unei „cinematografii de forme" (linii care se luptă şi se unesc, care se deschid şi se închid) cu o „cinematografie de lumini" (lupta albului şi negrului care vor să domine) : cinema fără temă, *musique des yeux* (muzică a ochilor), „simfonie vizuală".

Aceasta ar fi, pentru Germaine Dulac, adevărata formă a noii arte, susţinută mai întîi într-un număr dublu, dedicat cinematografului, din „Les Cahiers du Mois" (Paris 1925, *L'essence du cinéma, L'idée visuelle) :* „Muzica acompaniază drame şi poeme ; dar aceasta e muzică pură, simfonia. Cinematograful trebuie să aibă şi el propria lui şcoală simfonică. Filmele realiste şi cu subiect, pot folosi mijloacele cinematografice : dar cinematograful astfel înţeles e un gen, nu cinematograf adevărat". Denunţînd obstacole, erori şi prejudecăţi, Germaine Dulac cade astfel în alte prejudecăţi şi erori. De altfel, în cîteva eseuri succesive şi mai puţin ortodoxe, admite că şi filmul cu subiect poate fi operă de artă. În *Visibilité du cinéma* („Le Rouge et le Noir", broşură special dedicată cinematografului, Paris 1928) încearcă să unească şcoala mişcării pure cu şcoala narativă prin legăturile factorilor care le sînt comuni : sinceritatea şi cunoaşterea vizualului, şi una şi alta calităţi subînţelese pentru o adevărată creaţie. Dacă e discutabilă afirmaţia că povestirea, adică „suprafaţa", nu înseamnă nimic, apare valabil într-un anumit sens principiul după care cinematograful începe să existe prin valoarea sa semnificativă în clipa cînd se verifică raportul invers pe care se sprijină îndeobşte un film : adică atunci cînd imaginea nu e supusă intrigii, cînd opera nu se bazează pe subiectul în sine, ci pe forţa mijloacelor de expresie şi spirituale aflate la dispoziţia artistului. De aceea, „nici un film adevărat nu poate fi povestit", aşa cum nu poate fi povestită nici o altă operă de artă, fie că e sculptură sau pictură. „Film narativ sau film abstract, problema e aceeaşi : a solicita sensibilitatea prin vizualitate, dînd precădere imaginii".

Limitele teoriei sale, şi prin urmare ale cinematografului de avangardă, sînt fixate chiar de Germaine Dulac într-un eseu datînd

din 1932 : *Le cinéma d'avant-garde,* Cinematograful de avangardă (în *Le cinéma des origines à nos jours,* Cinematograful de la origini pînă în zilele noastre, Aux Editions du Cygne, Paris) : „Avangarda a fost căutarea şi manifestarea abstractă a gîndirii pure şi a tehnicii pure, aplicate ulterior unor filme mai clare şi mai umane ; ea a pus bazele dramaturgiei ecranului şi în acelaşi timp a studiat şi a propagat toate posibilităţile de expresie incluse în obiectivul cinematografic. Influenţa sa e de netăgăduit : a subţiat gustul publicului şi sensibilitatea spectatorilor, a făcut investigaţii în gîndirea cinematografică, a amplificat-o în toată vasta ei perspectivă. Avangarda, care e necesară în artă şi industrie, e un ferment de viaţă, ea conţine în germene ideile generaţiilor viitoare şi înseamnă progres". Dar mai semnificative pentru fixarea revizuirii principiilor Germainei Dulac, ni se par aceste cuvinte, cuprinse în acelaşi eseu : „Între cinematograful-industrie şi cinematograful-avangardă, există cinematograful pur şi simplu, fără calificative : singurul care contează cu adevărat, întrucît reprezintă rezultatul şi realizarea completă". Pentru a da un exemplu de asemenea cinematograf, Dulac citează *Der blaue Engel* (Îngerul albastru, 1929) al lui Josef von Sternberg şi *Die Dreigroschenoper* (L'opera de quat' sous — Opera de trei parale, 1931) a lui Georg Wilhelm Pabst : film a cărui valoare „se află exclusiv în dramaturgie şi în imagini". Eliberată acum de orice preocupare prea extremistă, Germaine Dulac crede de fapt într-o nouă dramaturgie : cea sonoră şi vorbită a ecranului, înţeleasă ca o perfectă comuniune între vizual şi auditiv, unde cuvîntul nu mai are un rol literar, ci e încorporat „imaginii", „ideii vizuale", din care ţîşneşte liber.

A realiza un cinematograf vizual şi sincer e prima mare reformă pe care Germaine Dulac o încearcă nu numai în eseurile sale, ci şi pe plan practic. În afară de *La fête espagnole* (Sărbătoare spaniolă, 1919), pe care-l regizează pe baza unui scenariu în colaborare cu Delluc, realizează numeroase filme, dintre care primele datează din 1915. Dintr-un text al lui Gorki extrage *Le diable dans la ville* (Diavolul în oraş, 1924), dintr-un subiect suprarealist al lui Antonin Artaud, *La coquille et le clergyman* (Cochilia şi preotul, 1926), dintr-un poem al lui Baudelaire, *L'invitation au voyage* (Invitaţia la călătorie, 1927), din cîteva compoziţii muzicale, mai ales ale lui Chopin şi Debussy, *Arabesques, Thèmes et*

variations, Disque 1927 (1928—29). *La fête espagnole* şi *La souriante madame Beudet,* Surîzătoarea doamnă Beudet (1922) sînt operele cele mai importante ale Germainei Dulac. În orice caz filmele ei rămîn mai mult nişte documente ale cinematografului abstract, absolut, cubist, suprarealist, nişte experienţe „de laborator", la urma urmei. Din 1930 pînă la moartea ei, în 1942 la Paris, Germaine Dulac se dedică „actualităţilor", căutînd să dea acestui gen cinematografic o structură şi o formă filmică, rareori întîlnite în producţia curentă alcătuită din reportaje montate arbitrar (pe această cale a precedat-o însă regizoarea sovietică Esther Şub, cu filmele de montaj despre Tolstoi şi despre căderea dinastiei Romanov). Germaine Dulac înfiinţează şi conduce „France-Actualités Gaumont" şi „Le cinéma au Service de l'Histoire", bazîndu-se pe următoarele 5 „angajamente" :

1) studierea mijloacelor pentru a elibera actualităţile de formulele obişnuite de exploatare cinematografică şi pentru a le da elasticitatea pe care o merită. Faptul că azi ne limităm la vechile metode de difuzare, nu exclude un mai mare progres în acest domeniu. Rapiditatea în serviciile de informaţie cinematografică va apropia tot mai mult publicul de actualitate ;

2) pentru a fi bine informat, un jurnal de actualităţi trebuie să primească ştiri din toată lumea. Prin urmare, el trebuie să fie eliberat de taxe vamale pentru a putea trece nestînjenit orice frontieră. Astăzi, taxele vamale apasă atît de greu şi asupra jurnalelor filmate, încît deseori ele pricinuiesc ezitări cînd e vorba de a se repeta o cerere de expediere. O actualitate nu e un document de comerţ, ci de schimb. Din cauza metrajului ei scurt, nu poate fi utilizabilă decît încorporată într-un jurnal şi deci nu se încadrează în sistemul legilor economice care reglementează viaţa filmului ;

3) în ce priveşte spiritul său internaţional, un jurnal de actualităţi trebuie să fie perfect şi obiectiv. Trebuie să aibă rubrici variate, care să servească drept izvor de educaţie şi de ştiri în stare să trezească interesul tuturor claselor şi al tuturor naţiunilor ;

4) schimbul de actualităţi între diferite ţări trebuie stimulat prin mijlocirea locuitorilor din ţările respective şi nu a unor firme străine speculante şi mercantile ;

5) trebuie obţinut din partea diferitelor guverne ca cineaştii de actualităţi să se bucure pretutindeni de aceleaşi înlesniri de acces care sînt permise jurnaliştilor şi fotografilor, în ciuda volumului incomod al aparatelor şi grupurilor electrogene pe care adeseori sînt siliţi să le transporte cu ei.

Actualităţile constituie mijlocul cel mai înalt de corespodenţă şi înţelegere între popoare şi clase, cel mai important agent de propagandă, de cultură şi de progres, iar faptele pe care le înfăţişează rămîn imprimate în minţile spectatorilor mai mult decît orice frază citită într-un ziar. A vedea un jurnal de actualităţi înseamnă a participa la viaţa întregii lumi. Aşadar, problema jurnalelor de actualităţi trebuie privită dintr-un unghi internaţional şi social, ele conţinînd de altfel adevăratul spirit al cinematografului [1].

Ritmuri şi vise.

Vorbind despre Germaine Dulac, am văzut erorile în care cade cinematograful de avangardă, erori subliniate printre altele în numerele speciale ale publicaţiilor „Le Crapouillot" (1919—32), în „L'Idée et l'Ecran" (1825—26) a lui Fescourt şi Bouquet, şi în cîteva articole apărute chiar în „Schémas" (1927), condusă de Germaine Dulac, reviste şi opuscule amintite în eseul lui Jacopo Comin. De altfel, consideraţiile exprimate în ele nu sînt totdeauna senine ; rezervele devin de multe ori condamnări nedrepte, cel puţin în parte. „În evoluţia cinematografului ca artă — scrie Ettore M. Margadonna — este greu să spui care a fost contribuţia avangardismului, contribuţie refuzată unei strădanii dintre cele mai necesare pentru a elibera cinematograful de sub tutela celor nedemni : e vorba de efortul de a transforma cinematograful în manifestare de artă cu cea mai mare nobleţe populară a timpului nostru. Aceasta e grija noastră. N-avem timp aşadar pentru experienţe, fiindcă trebuie să construim ; de altfel, adevăratele experienţe sînt tocmai acelea care se realizează înfruntînd fără bravade sterpe şi fără renunţări deli-

[1] Cfr. GERMAINE DULAC, *Il valore educativo e sociale delle attualità* (Valoarea educativă şi socială a jurnalelor de actualităţi), în „Rivista Internazionale del Cinema Educatore", Roma, a. VI, n. 8, aug. 1934.

cata problemă a cinematografului ca artă-industrie, aceşti termeni fiind, nu se ştie încă pentru cîtă vreme, inseparabili" [1]. Subliniind unele afirmaţii ale Germainei Dulac, am văzut de fapt contribuţia pe care şi aşa-numitele filme „de laborator" o aduc la găsirea şi potenţarea mijloacelor de expresie „specifice" filmului. Fără să mai socotim că tocmai de la avangardă au plecat regizori ca René Clair, Renoir şi Vigo [2] : ei şi-au ridicat edificiile pe primele experimente şi au intrat după aceea în destinele adevăratului cinematograf.

Pe de altă parte, avangarda cinematografică nu poate fi perfect înţeleasă dacă fenomenul însuşi nu se înserează în fenomenul general de avangardă, în literatură şi în artă (mai ales în artele figurative), chiar dacă în cadrul filmului rezultatele sînt de multe ori mai mult tehnice, iar experimentele, mai mult de laborator, decît artistice. Lucrul acesta e valabil nu numai pentru autorii studiaţi pînă aci — în vizualismul lui Delluc, şi în cinematografia integrală a Germainei Dulac — ci, aşa cum vom vedea, şi la Hans Rich-

[1] ETTORE M. MARGADONNA, *Cinema ieri e oggi*, (Cinematograful, ieri şi azi), Domus, Milano 1932.

[2] Pentru René Clair a se vedea scurt-metrajele *Paris qui dort* (1923), *La tour* (1926) şi mai cu seamă *Entr'acte* (1924), film care reprezintă cheia pentru înţelegerea întregii sale opere : „În ciuda oricărei aparenţe contrare, *Entr'acte* e un film care se situează la antipodul ilogicului, al grotescului, al diformului gratuit. Acesta e punctul de maximă divergenţă dintre Clair şi Dada : absenţa elementului gratuit" (GLAUCO VIAZZI, prefaţă la *Entr-acte*, Poligono, Milano 1945). Originile neorealismului lui Jean Renoir pot fi căutate în cîteva secvenţe amare din *La petite marchande d'allumettes* (1928). Din acest film, produs de Jean Tédesco, directorul lui „Vieux Colombier", se va inspira mai tîrziu Walt Disney pentru unele din desenele sale animate : a se vedea secvenţa visului şi parada jucăriilor. Pe de altă parte, în această lucrare se pot întîlni unele referiri la cinematograful nordic (Cavalerul morţii), la Griffith şi chiar la Chaplin (anumite exterioare şi momente ale interpretării actoriceşti). Jean Vigo, mort prematur la douăzeci şi nouă de ani, în 1934, a fost o speranţă sigură, şi pe nedrept neglijată de multe istorii ale cinematografului. Debutează cu două documentare de avangardă, bogate în fantezie şi spirit satiric : *A propos de Nice* (1929) şi *Taris ou la natation* (1932). Primul său film cu subiect e *Zéro de conduite* (1933), unde regizorul nu reuşeşte încă să-şi exprime ideile şi propriul spirit polemic ; de aici, caracterul fragmentar al descrierii, mai curînd decît al naraţiunii, întrucît o temă propriu zisă nu există ; amara şi nemiloasa satiră a vieţii dintr-un internat e realizată prin mediu şi prin personajele care evoluează în mijlocul acestuia : băieţii, conştienţi de zidurile mohorîte şi de ortodoxia nelogică a regulamentelor, directorul pitic şi bărbos cu o voce anormală, supraveghetorul bătrîn şi cel tînăr, care nu crede în „misiunea" sa. Într-un anumit sens, filmul se resimte de pe urma influenţei lui Clair : a se vedea plimbarea elevilor interni, revolta lor finală, fata urmărită de profesor, preotul, procesiunea din dormitor văzută cu „încetinitorul". Satira foloseşte mai ales amănunte veriste, deseori îndrăzneţe şi neobişnuite. Mai important e filmul următor, *L'Atalante* (1934) : una dintre operele cele mai semnificative ale cinematografului. E povestea bogată în psihologie şi contradicţii, a unei tinere perechi care trăieşte într-un şlep. Cortegiul nupţial, de la început, e un punct de referire la Clair, în timp ce prezentarea cinematografică (mişcările aparatului, elemente scenografice, bănci, arbori, trepte) a Hotelului de l'Ancre îi va folosi lui Carné pentru *Hôtel du Nord* (1938).

ter şi la Dziga Vertov. „Izvoarele" literare ale acestor mişcări — chiar dacă au luat naştere ca un protest faţă de literatura tradiţională — sînt evidente. Aşa, de pildă, Germaine Dulac pleacă de la „purismul" lui Valéry, se ataşează ambiţiei lui Flaubert de a scrie o carte fără subiect, care trebuia să fie pură formă, pur stil, pur ornament, „poezie pură". La Richter, şi nu numai la el, e prezentă printre altele vraja psihanalizei lui Freud. Cît despre Dziga Vertov, el porneşte de la şcoala lui Maiakovski.

„Cinematograful de avangardă — atrage atenţia Jacopo Comin — nu are astăzi decît o valoare istorică : căutările în acest sens pot fi socotite ca epuizate de multă vreme, iar acele sporadice efecte ale unei stări de lucruri depăşite care stăruiau încă în unele filme... n-au decît o valoare de curiozitate" [1]. Desigur că pot fi considerate „curiozităţi", şi nu totdeauna originale, „angelismul" anumitor filme (*A Guy Named Joe*, Joe, pilotul, Fleming, 1943—1944, de exemplu), unele desene animate ale lui Walt Disney [2], secvenţele suprarealiste ale aşanumitelor filme psihanalitice : a se vedea visul născocit de Salvador Dalí pentru *Spellbound* (Te voi salva, 1945) al lui Alfred Hitchcock sau cel intercalat într-un alt film al aceluiaşi regizor, *Vertigo* (Femeia care a trăit două vieţi, 1958). Că cinematograful de avangardă, în vechea sa accepţie şi formulare, a murit definitiv, o demonstrează, printre altele, şi *Jonas* — e vorba de complexul vinovăţiei de care e obsedat un om într-un mare oraş modern — chiar dacă regizorul-autor al scenariului şi interpret al peliculei, Ottomar Domnick, şi-a văzut opera, produsă în Germania occidentală, premiată de mai multe ori. Avangarda n-a murit însă, dacă prin avangardă înţelegem opere ca *Jonas* (1957) sau ca *La nuit fantastique*, (Noaptea fantastică, 1942) al lui L'Herbier sau *La belle et la bête*, (Frumoasa şi bestia, 1946) al lui Cocteau, „dile-

[1] JACOPO COMIN, *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Însemnări despre cinematograful de avangardă), cit.

[2] Walt Disney va idiliza nu numai *La petite marchande d'allumettes* [Mica vînzătoare de chibrituri] ci, mai ales, „cinematografia integrală" a Germainei Dulac, „Studiile" şi *Komposition in blau* ale lui Oskar Fischinger, în care regizorul german interpretează la modul figurativ compoziţii muzicale prin desene geometrice, în alb-negru şi în culori. Pentru *Fantezie* (1940—41) Disney recurge tocmai la Fischinger şi încearcă să fixeze pe pelicula de celuloid, fraze, replici şi chiar note izolate : adică fotografiază şi face muzica vizibilă, îndeosebi în secvenţa în care are drept protagonist coloana sonoră. Interpretarea bucăţii *Sărbătoarea de primăvară* (Stravinsky) e, într-un anumit sens, „cinematografia de lumini", sonorizată şi colorată, despre care vorbea Dulac.

tant al tuturor experiențelor“ [1]. E vorba să găsim — sugerează „La Revue du Cinéma“ — un cuvînt nou pentru a-l înlocui pe cel vechi, „care să desemneze ceva, o anumită inițiativă sau cel puțin un anumit spirit de inițiativă“ [2]. În alt sens, și din alte motive, pot fi considerate filme de avangardă unele filme ale lui Welles *(Citizen Kane*, Cetățeanul Kane, 1941) precum și cele ale lui Montgomery [3], dar mai ales dacă luăm cuvîntul avangardă într-o accepție care din punct de vedere artistic și umanist e nouă, originală, cum ar fi mișcarea neorealistă italiană de după război și orice altă operă sau școală ce a produs opere durabile. În vechea accepție pot fi cuprinse în schimb — în afară de operele citate mai sus — *Dreams that Money can Buy* (traducere literală : Vise pe care le poți cumpăra cu bani, 1946) al lui Hans Richter și alte filme mai recente ale acestui autor [4].

[1] Dadaist, futurist, cubist, Cocteau întrevede și el infinitele posibilități tehnice ale cinematografului, limitîndu-se însă la „trucuri“, de care se folosește în *Le sang d'un poète* (1931) și *La belle et la bête* (1946), regizate de el, sau în alte filme în care figurează pe rînd ca autor de dialoguri, scenarist și actor, începînd cu *La comédie du bonheur* (1940) și mergînd pînă la *Ruy Blas* (1947). Dar tehnica nu-i furnizează izvoare de inspirație și de emoție pentru ca „poezia să se vadă și să se audă“. Chiar *Le sang d'un poète*, cu care „încearcă să filmeze poezia așa cum frații Williamson au filmat fundul mării“ e „un pastiche adroit de Buñuel, avec quelques jolies images — la leçon de vol — des maladresses, et peu de profondeur“ [O pastișă abilă după Buñuel, cu cîteva imagini frumoase — lecția de zbor —, cîteva stîngăcii și puțină adîncime]. (BARDÈCHE și BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, Denoël et Steele, Paris 1943). În afară de aceasta, relațiile negru-alb, întrebuințate în cel de al doilea film, provin de la *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (Regele, turele, nebunii, 1916) al decedatului Lucio D'Ambra. În sfîrșit, Cocteau, care a acceptat „gagul tragic“ de la Chaplin, nu reușește să-l facă „al său“, adică să obțină, în locul hohotului de rîs, „o tăcere neagră, aproape la fel de violentă ca și rîsul“. Avangarda lui Cocteau e așadar ariergarda ce se ascunde îndărătul unui fals intelectualism.

[2] Editorial din „La Revue du Cinéma“, serie nouă, Paris, t. II, nr. 7, vara lui 1947.

[3] A se vedea *Lady in the Lake* (Doamna din lac, 1946), realizat aproape exclusiv cu încadraturi subiective, în virtutea cărora regizorul conduce ochiul spectatorului de-a lungul acțiunii pînă într-atît încît îl identifică cu ochiul protagonistului : „aparatul de filmat și spectatorul odată cu el devin din obiect subiect“ : cu alte cuvinte, cîmpul vizual corespunde unghiului de vedere al personajului. Filmul lui Montgomery trebuie socotit negativ și pentru că încadraturile subiective sînt deseori folosite în mod arbitrar, cu totul în dezavantajul construcției dramatice, al acțiunii și al ritmului acesteia. Apariția unor asemenea filme, preconizată încă din 1929 de către Acos Manaras în *Cinéa-Ciné*, e primejdioasă. Subiectivarea aparatului de filmat, în afara unor circumstanțe determinate, sugerate regizorului de fantezia creatoare, nu are rațiunea de a fi ; dar o folosire atentă și justificată a acestuia poate duce de fapt la rezultate artistice remarcabile : ajunge să amintim *Variété (1925)* al lui Dupont și *Vampyr* (1931) al lui Dreyer : călătoria pe care o facem cu David Gray înăuntrul coșciugului. Secvențe analoge, dar lipsite de o egală valoare expresivă și umană, se găsesc în filmul englez *A Matter of Life and Death* (Scara spre paradis, 1945) a lui Powell și Pressburger (aviatorul dus în sala de operație) și în filmul american *Possessed* (Suflete în delir, 1947), al lui Curtis Bernhardt (Luiza, transportată pe targă la clinică).

[4] Într-o accepție istorică și limitativă, am putea numi „de avangardă“ și o tendință care a găsit în Henri-Georges Clouzot exponentul poate cel mai conștient și poate cel mai reflexiv. „E vorba de a vedea — scrie el în legătură cu *Les espions* (Spionii, 1957) — dacă alături de

Hans Richter, născut la Berlin în 1888, inițiază împreună cu pictorii Vicking Eggeling, Walter Ruttmann și Oskar Fischinger, avangarda cinematografului german, care se exprimă în afara formelor umane, căutînd îndeosebi un ritm muzical, de linii, volume și culori, în filme abstracte și suprarealiste. Pictor ca și alți avangardiști, Richter se apropie de cinematograf cu dorința „de a anima compozițiile sale“[1] ; „să vadă lucruri minunate“ e ținta către care aspiră încă de la vîrsta de treisprezece ani, cînd asistă pentru prima oară la proiectarea unui film. „Mișcat și atras de psihologia anumitor pelicule — mărturisește el însuși — inspirat din documentarele lui Flaherty, Pare Lorentz și Joris Ivens, dîndu-mi în același timp seama că cinematograful e mijlocul cel mai puternic pentru a educa și desfăta masele, preferințele mele au mers spre acele filme care se exprimă dincolo de rațional“. Richter renunță să mai tragă consecințele acestei contradicții, pe care oricum încearcă s-o rezolve în cîteva scenarii care, din diferite motive, sînt ori nerealizate, ori neterminate : „o serie a lui Candide și Münchhausen și altele cu caracter

proza comercială poate fi înfățișată unui public larg o concepție mai personală despre artă : adică o artă în stare să rivalizeze în mod inteligent și semnificativ cu literatura“. Cu literatura în genere și nu, mai degrabă, cu o tendință particulară a ei ? În fața operei lui Clouzot și a altor regizori (Ray din *Victorie amară*, Allegret din *Orgolioșii*, Cayatte din *Ochi pentru ochi)* se pot stabili interesante și sugestive raporturi între avangarda literară — de la Kafka la Musil, de la Beckett la Rehn — și noua „avangardă“ cinematografică (nouă în raport cu aceea, mai experimentală și mai de laborator, legată de numele lui Richter, Dulac, Fischinger, Chomette). Bazele ideologice ale uneia ca și ale celeilalte sînt analoge, cînd nu sînt pur și simplu aceleași, în orice caz ele au puncte de contact, atingeri evidente : angoasa și haosul ca sentiment central al lumii, atitudinea acritică și imediată față de anumite manifestări ale vieții moderne, protestul fără scop și fără motiv, lipsa de perspectivă, o „condition humaine“ socotită eternă și imuabilă — statică —, imaginea deformării care se transformă în imagine deformată. Filmele lui Clouzot, ca *Les diaboliques* (Diabolicii, 1954) și *Les espions* cit., se plasează la limita literaturii comerciale a angoasei. Sub acest profil, ar fi interesant un studiu despre „film noir“, care a devenit din nou foarte fertil, mai ales în Franța. Nu numai atît : opere ca *Vampyr* a lui Dreyer și ale vechiului expresionism german pot fi apropiate de avangarda literară, și în special de cea minoră, nihilistă de „tip normal“ (Beckett sau Rehn). Bazele sale ideologice — pe care Lukács le-a supus unei analize profunde — pot oferi în această privință o cheie încă inedită pentru înțelegerea justă și pentru evaluarea istorică a acestor filme și a altora. În realitate, aceste baze (statisticitatea condiției umane ca formă a realității reprezentate, lipsa perspectivei ca principiu de selecție a esențialului, refugiul în nevroză ca protest împotriva realității meschine, tendința spre patologic) sînt adeseori o modă, de loc pasageră, în cinematograf ca și în literatură ; iată de ce tocmai *Vampyr* și anumiți exponenți ai vechiului expresionism german pot să se numească cu mai multă justețe, în accepția arătată, și în raport cu filmele lui Richter sau ale Germainei Dulac, o „nouă avangardă“. Dreyer din *Ordet* (Cuvîntul, 1954) și filmele lui Ingmar Bergman merită o analiză specială.

[1] HERMAN G. WEINBERG, *Payez-vous deux sous de rêve* (Cumpărați vise de două parale) în „La Revue du Cinéma“, seria nouă, t. II, n. 7, Paris, vara lui 1947.

social și fantastic“ [1]. Operator extrem de înzestrat, Richter se conformează la început teoriilor lui Dziga Vertov, care a apărat, cum vom avea prilejul să vedem, montajul „științific“ sau „arbitrar“, autor al lui „Kino-glaz“ („Cine-ochiul“) : curent care conferă valoare esențială „miracolismului“ aparatului de filmat. De la aceste implicații la principiile lui Eggeling, care, printre cei dintîi, „utilizează cinematograful pentru a exprima mișcarea ritmică a formelor pure“, nu e decît un pas. Cu *Film ist Rhytmus* (mai bine cunoscut sub titlul de *Rhytmus 21*, adică realizat în 1921) și cu *Rhytmus 23* și *Rhytmus 25* el reia astfel, „modificîndu-i structura, încercarea inițiată de suedezul Viking Eggeling în 1917 cu *Simfonie diagonală* (care va fi prezentat abia în 1925) și cu *Simfonie orizontală*, rămas neterminat“. Această încercare consta într-un „montaj de imagini disparate care voiau totuși uneori să aibă o semnificație sau cel puțin să se bazeze pe o temă, ca *A quoi rêvent les jeunes filles* (La ce visează fetele tinere) al lui Chomette : o formă de cinema amuzantă dar nu funcțională, cu o tendință artistică fără îndoială experimentală, dar nu comercială : în acest sens, utilă cinematografului ca mijloc de expresie înzestrat cu elemente exclusive“. Același lucru se poate spune despre *Vormittagsspuk* (Fantoma de dinainte de masă, 1928), care se bazează pe jocul cîtorva pălării, unde „expediente tehnice ca marșul înapoi și masca în fața obiectivului pentru dubla filmare a imaginilor, sînt întrebuințate pentru a crea efecte naive dar în același timp surprinzătoare“ [2].

Pentru a înțelege mai bine cum au ajuns cîțiva pictori la cinematograful de avangardă și cum a ajuns, în cazul nostru, Hans Richter, e bine să rezumăm cele scrise de Richter însuși în privința experienței și a raporturilor sale cu Viking Eggeling, care vine din

[1] Printre filmele cu caracter social trebuie să amintim *Metall*, care condamnă căștile de oțel naziste și descrie greva muncitorilor metalurgiști din Henningsdorf, lîngă Berlin. „A fost o întreprindere disperată — amintește Richter — fiindcă a trebuit să prezint o problemă politică valabilă dimineața, care, seara, devenea cu totul alta. Subiectul a fost refăcut de șapte ori în timpul turnării, care a fost întreruptă prin venirea la putere a lui Hitler : început ca documentar, filmul era pe punctul de a deveni un lung-metraj normal ca subiect“ (cfr. HANS RICHTER, *Cinematograful de avangardă în Germania*, în *Experiment in the Film*, sub îngrijirea lui Roger Manvell, The Grey Walls Press, London 1949).

[2] FRANCESCO PASINETTI, *Storia del cinema dalle origini a oggi* (Istoria cinematografului de la origini pînă azi), Edizioni di „Bianco e Nero“, Roma 1939.

Suedia să-l întîlnească în Germania hotărînd de comun acord să concretizeze acele variații, pe o temă sau alta, pe care le obțineau deobicei cu bucățele de hîrtie aranjate pe podea astfel încît să le studieze raporturile și să le descopere continuitatea. Spre a obține o formă definită a acestei continuități, ei folosesc, inspirîndu-se dintr-o modalitate de expresie din anii 400 î.e.n., suluri de hîrtie pe care unesc diferitele faze de evoluție, ca și cum ar fi frazele unei simfonii sau ale unei fugi, făcînd să apară și să dispară, să salte și să alunece pătrățelele lor de hîrtie într-un timp bine controlat și după un ritm stabilit.

Influențat de cubism (el neagă că ar descinde din futurismul italian) și de cercetarea structurii, îl găsim în 1913—18 preocupat exclusiv de a ajunge la înțelegerea obiectivă a unui principiu fundamental prin care să poată domina „grămada de fragmente“ moștenită de la cubiști. Astfel, el își pierde treptat interesul pentru subiect, pentru orice subiect, pînă într-atît încît își îndreaptă căutările spre opoziția dintre pozitiv și negativ, dintre alb și negru, care-i permite să stabilească raporturile dintre o parte și cealaltă a unei picturi. Subdiviziunile drepte sau curbe ale unei pînze și repetițiile realizate cu o frecvență mai mare sau mai mică, facilitează o anumită verificare a problemei pe care și-a propus-o Richter. Eggeling, care avusese același punct de plecare, găsește în Rousseau o tehnică de orchestrație care-l ajută să limpezească și mai mult calea de urmat (de exemplu, plantele pe care Rousseau la așază în tablourile sale ce reprezintă o „pădure virgină“, arborii aleilor sale, oamenii mărunți asemănători unor note muzicale și șoselele lungi).

Dinamica contrapunctului pe care Eggeling o numește *Generalbass der Malerei* (basul fundamental al picturii), îmbrățișează generos și fără de nici o discriminare toate raporturile dintre forme, inclusiv acela dintre orizontală și verticală. Modul lui de a aborda problema, metodic pînă la a fi științific — adaugă Richter — îl conduce spre studierea analitică a comportării elementelor formei în diferite condiții. Eggeling încearcă să descopere ce „expresii“ ar avea sau ar putea avea o formă sub diferitele influențe ale „opușilor“ : mic față de mare, lumină față de întuneric, unul singur față de mulți, vîrf față de vale, și așa mai departe. Legînd, echilibrînd contrastele cele mai puternice ale diferitelor ordine prin asemănări

şi „analogii", el e în stare să pătrundă o nesfîrşită multiplicitate de raporturi. Elementele de contrast sînt folosite pentru a dramatiza două sau mai multe complexe de forme, iar analogiile opuse complexelor de forme pentru a le pune din nou pe acestea în legătură între ele.

Colaborarea dintre Richter şi Eggeling duce la anumite consecinţe, de pildă, cînd e vorba de desene consistente, de transformări ale unui element formal în altul ; acestea devin temele, instrumentele lor : prin analogie cu muzica, care îi inspiră substanţial, ei simt „muzica formei orchestrale". Această metodă contrast-analogie, această „orchestraţie" a unui anumit instrument trecut prin diferite stadii, le impune amîndurora ideea unei continuităţi. O dată obţinută o linie definită de continuitate pe spaţii nelimitate, Eggeling şi Richter, îşi dau seama de existenţa unui fel de raport multiplu şi dinamic, care îmbie ochiul să „mediteze". Procesul contrast-analogie a creat o energie care a crescut pe măsură ce se multiplicau raporturile. Începutul, construit conform planurilor, e în armonie cu sfîrşitul, prima parte cu a doua, aceasta cu a treia, stînga cu dreapta, partea superioară cu cea inferioară şi fiecare parte cu oricare alta.

Richter şi Eggeling ajung astfel la un gen de expresie dinamică care produce o senzaţie destul de diferită de cea realizabilă în pictura de şevalet. Această senzaţie constă în stimulul pe care ochiul înzestrat cu memorie îl primeşte cînd îşi mută atenţia de la un „detaliu", o fază sau o secvenţă, la altele, operaţie ce poate continua la infinit. „Tema estetică nu e decît raportul dintre fiecare parte şi întreg", iar privitorul simte această modalitate creatoare, subliniază Richter, ca pe un proces şi nu ca pe un fapt izolat. Ochiul este stimulat să realizeze prin necesitatea memorării, o participare deosebit de activă ; pe de altă parte, această activitate aduce cu sine acel tip de satisfacţie pe care-l încercăm descoperind în imaginaţie forme noi şi puţin comune.

„Pasul logic pe care l-am făcut spre un spaţiu nelimitat — încheie Richter — ne-a aruncat, ca să spunem aşa, în afara lumii picturii de şevalet ; am înţeles că obţinusem mai mult decît ne trebuia şi anume mişcarea adevărată, iar mişcarea implica filmul. Am stabilit astfel o linie de tradiţie neîntreruptă de la Cézanne la cubişti, de la arta abstractă la cinema (căutînd exclusiv articularea formei abstracte ca ultim pas al dezvoltării artei moderne). Nu filmul în sine ne interesa şi nici nu ne-am gîndit vreodată să-l folosim. Noua experienţă a apărut pe neaşteptate, deopotrivă de logică şi de irezistibilă ; cu toate acestea, în calitatea noastră de investigatori ai problemei expresiei plastice, nu ne-am schimbat preocupările şi am continuat studiile pentru înţelegerea funcţionării formei pure, abstracte" [1].

Aşadar, teoria lui Hans Richter porneşte în special de la cubism şi de la cinematograful abstract. Ea e cuprinsă în două volumaşe, apărute în 1920 : *Filmkritische Aufsätze* (Teme de critică filmică, Richter, Berlin) şi *Der Spiel-Film. Ansätze zu einer Dramarturgie des Films* (Filmul jucat. Note la o dramaturgie a filmului, Richter, Berlin), în care autorul militează tocmai pentru un cinematograf cinematografic, înţeles ca stabilire şi folosire de mijloace de expresie specifice. Într-o carte următoare îşi atenuează şi-şi lărgeşte punctele de vedere. *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen* (Adversarii filmului de azi, prietenii filmului de mîine, Reckendorf, Berlin, 1929) afirmă că şi filmele cu subiect pot avea valoare artistică, dar numai cînd se inspiră din teme simple şi universale şi cînd se bazează pe o observaţie foarte ascuţită, pentru a reprezenta o „satiră a timpurilor", sau un fel de reportaj realist, înţeles ca produs al fanteziei. În orice caz, subliniază Richter, poezia unei opere cinematografice constă în ritm şi nu în subiect. Acesta din urmă „nu contează sau nu există de loc sau joacă un rol cu totul subordonat" ; în schimb, cel dintîi e „ceva ce nu poate fi adăugat, ci e însăşi condiţia poeziei filmice : elementul de bază al forţei sale".

Excelente pelicule narative sînt astfel, pentru Richter, *Bronenoseţ Potiomkin* (Crucişătorul Potiomkin, 1925) al lui Eisenstein („dacă nu ţinem seama de acea parte a publicului ale cărei aprecieri se lasă influenţate de prejudecăţi politice") şi, mai cu seamă, primele scurt-metraje ale lui Chaplin, „al căror succes nu se explică prin tema lor, ci prin angajarea umană şi expresivă a mijloacelor cinematografice". A limita tema la o valoare cu totul subordonată ni se pare un principiu ce poate fi împărtăşit, dar numai cînd, vorbind despre temă, avem în vedere o intrigă banală şi rudimentară ; mai sigură

[1] HANS RICHTER, *Filmul de avangardă, filmul abstract şi futurismul*, cit.

apare cealaltă afirmaţie a lui Richter, confirmată de altfel de practică şi anume, că cele mai bune subiecte şi cele mai bune scenarii se datorează adesea regizorilor şi nu romancierilor sau dramaturgilor. Teoreticianul german afirmă că în orice caz, scenariul n-ar trebui să cadă în sarcina regizorului, care, „poartă pe umerii săi greutatea şi răspunderea cea mai mare“ în realizarea unui film. E un adevăr paşnic acceptat, că, dacă admitem necesitatea unui scenariu mai mult sau mai puţin de „fier“ (Richter îl vrea elaborat cu multă grijă), el trebuie realizat cu participarea regizorului. Cazul regizorului-artist (Chaplin, de exemplu), care scrie singur subiectele, scenariile şi chiar muzica, nu se datorează numai faptului că-i lipsesc „colaboratorii potriviţi şi eficienţi“ : motivele sînt de altă natură. Şi fiindcă vorbim despre colaboratori, trebuie să subliniem că Richter nu-l numără printre ei şi pe actor, a cărui valoare, afirmă el, „nu e, relativ, mai mare decît aceea a oricărui alt obiect care contribuie la accentuarea expresiei filmului... El e un mijloc... cum ar fi o călimară, o pasăre, un copac. Importantă nu e decît măsura în care participă la film... Mimica cea mai bună... are o mică importanţă... întrucît dintr-o poziţie şi cu o lumină bine potrivită se poate obţine acelaşi efect...“ Vom vedea în continuare cît de discutabile sînt aceste afirmaţii.

Emigrat în America în timpul războiului, fără să fi terminat *Metall* şi după ce făcuse scurte popasuri în Rusia, Olanda şi Elveţia, Hans Richter simte că elanul artistic original aflat la baza acelui cinematograf pe care-l reprezintă ca un exponent dintre cei mai de seamă, s-a stins ; pe de altă parte, s-a ivit o „preocupare umană şi socială“, care nu e vizibilă desigur în primele filme ale lui Eggeling, Ruttmann şi ale sale. O asemenea preocupare e prezentă cum am văzut, în ultimii ani ai activităţii Germainei Dulac şi la alţii care militaseră pentru un cinematograf ca „artă plastică“, ca „muzică a ochilor“, ca „fotogenie“. Fischinger, elevul lui Ruttmann marchează sfîrşitul, ultimul act al avangardei în Germania : ca şi maestrul său, se dedică documentarului, exemplu pe care-l vor urma şi alţii. Acelaşi Richter, atrage atenţia că vechea, mereu deschisa problemă a ceea ce trebuie să vină „înainte“ se iveşte iar, şi anume dacă esenţială e viziunea artistului, dragostea sa pentru iraţionalul necunoscut, sau iubirea de oameni şi pentru geniul uman. Răspunsul,

spune Richter, nu poate fi decît „da“, la ambele întrebări ; „dar nu putem încerca să rezolvăm problema, integrînd în propria noastră personalitate ambele cerinţe“, adaugă el, deşi personal încearcă să depăşească „contradicţia“ în *Metall* şi în acea serie de povestiri, care au rămas simple proiecte, filme nerealizate [1].

Hans Richter rămîne credincios principiilor sale de regizor şi teoretician de avangardă. Cu *Dreams that Money can Buy* (Vise ce se pot cumpăra cu bani) [2] produs, montat şi realizat de el, experimentează, şi de multe ori cu rezultate excelente, posibilităţile filmului în culori, folosirea noului mijloc tehnic cu funcţie expresivă şi emotivă constituie de fapt valoarea acestei opere, care indică potrivit studiilor lui Fischinger, noi căi şi posibilităţi în acest domeniu. Tot în culori e şi filmul *8×8*, de dată mai recentă, care descrie tocmai opt situaţii umane diferite, încărcate cu simboluri de natură freudiană şi pentru care, ca şi Lewis Caroll cu o sută de ani înainte, în *Alice în Oglindă*, Richter foloseşte şahul ca motiv conducător. În acest film — interpretat de Cocteau, Calder, Jacqueline Matisse şi Paul Bowles — el încearcă să folosească sunetul în mod special, pe care-l numeşte *activated sound*, adică sonor activizat. Iată un exemplu, extras din al cincilea episod, care tratează problema universală a frustrării. Un bărbat joacă şah cu sine însuşi, are aerul de a fi extrem de nervos şi tulburat de problema pe care i-o pune tabla cu pătrăţele. De fapt, tabla conţine o figură greşită, un fel de cuier în miniatură, care împiedică jocul şi-l inhibează. Dorinţa zadarnică a protagonistului de a juca mai departe e sugerată de o trompetă care îngînă o melodie, de oameni care vorbesc cu greu, de zgomote de maşini accelerate şi încetinite, de voci care încearcă în van să numere de la unu la zece. Cînd, la sfîrşit, jucătorul reuşeşte să-şi depăşească „blocajul emotiv“, fiecare lucru redevine normal, iar trompeta îşi execută pînă la capăt tema melodică.

---

[1] HANS RICHTER, *Cinematograful de avangardă în Germania*, cit. Printre proiectele cu caracter social rămase nerealizate se pot aminti şi *Nu e timp de plîns*, *Trăim într-o lume nouă*, *Democraţii şi corporaţii*, *Două asedii*, *Cele patru libertăţi*, *Rolul femeii în America*. Unele „bobine“ ale lui Richter, realizate în America, au drept temă Stalingradul (1944) şi eliberarea Parisului (1945).

[2] E un film în 6 episoade, scrise de Fernand Léger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Calder şi H. Richter. Operator : Arnold Eagle. Producţie : Art of This Century Films (Hans Richter, Peggy Guggenheim, Kenneth MacPherson), New York 1946.

Sonorul în film, afirmă Richter, are probleme proprii, care nu sînt specific muzicale, ci dramatice. Nu se poate pretinde ca muzica, poate cea mai veche dintre arte, să se poată adapta cu uşurinţă, să constituie un adaos, la un mijloc de expresie rebel cum e cinematograful. „A lăsa sonorul unui film exclusiv pe seama muzicianului e o eroare gravă, ca şi aceea de a lăsa întreaga filmare pe seama operatorului. Pentru a se apropia în alt mod de acest mijloc de expresie, regizorul trebuie să aibă o ureche sensibilă la sunet şi la ritm, iar compozitorul trebuie să aibă ochiul regizorului : numai aşa e posibil să se creeze sonorul activizat" [1]. „Producţia curentă — scrie Richter din Statele Unite — se sprijină în mod obligator pe gusturile şi pe capriciile marelui public. Un artist izolat, care-şi urmează propriile-i inspiraţii, tinde prin natura sa să se elibereze de această tiranie, urmărind o viziune a sa şi idei proprii. Această independenţă îi oferă putinţa de a răspunde dorinţelor unui alt public, nerăbdător să vadă ceea ce nu cunoaşte încă". Richter e convins de existenţa acestui public : „artiştii nu inovează în gol". „Revoluţia intelectuală făcută de oameni ca Freud, Picasso şi Einstein, termeni ca energie atomică, socialism, existenţialism, corespund de fapt unui număr tot atît de mare de schimbări în imaginaţia noastră, precum şi în perspectivele psihologiei, artei, ştiinţei, sociologiei şi filozofiei. Mai bine decît orice alt lucru, ele dau o idee asupra nenumăratelor experienţe care rămîn încă de făcut. Nu ştiu exact ce se întîmplă în Europa, dar am impresia că în Statele Unite, începe să se manifeste treptat o mare curiozitate faţă de asemenea eforturi şi că o serioasă căutare a libertăţii de expresie ar fi primită favorabil".

Acest „credo", publicat de Richter [2], se leagă în mod ideal de prefaţa la *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen :* „Voi, duşmanii de astăzi, veţi fi mîine prietenii cinematografului, voi sînteţi speranţa cinematografului. Trebuie să învăţaţi cu toţii să dispreţuiţi mai mult decît aţi făcut-o pînă acum, filmul urît. Trebuie să învăţaţi să iubiţi filmul ca artă". Între timp, Richter îşi continuă

[1] HANS RICHTER, *8 X 8*, în „Cinema Nuovo", Milano, a. VI, n. 113, 1 septembrie 1957.

[2] HANS RICHTER, *Voir du merveilleux (Să vezi minunăţii)*, în „La Revue du Cinéma", seria nouă, Paris, t. II, n. 7, vara 1947.

cercetările practice şi teoretice : pînă în 1956 conduce, la City College din New York, Institutul tehnic al filmului, al cărui preşedinte onorific e azi, şi realizează *Dadascope*, un *collage* [1] cu materialul nefolosit din filmele sale precedente, legate asincronic de texte inedite ale unor poeţi dadaişti şi citite de poeţii înşişi : în sfîrşit, un fel de „documentar istoric" despre bine cunoscuta şcoală artistică. Plecat de la *Rhytmus 21*, Richter se gîndeşte azi la un *Rhytmus 1960*.

[1] Lipitură, termen folosit îndeosebi în artele plastice (n. tr.).

De la avangardă la montaj

Dziga Vertov și Kulešov

„*Cine-ochiul*“ [1]

Avangarda literară şi artistică (înţeleasă în cadrul ei general, cuprinzînd adică diferitele curente : dadaism, suprarealism, abstracţionism, vizualism etc.), precum şi un misticism special şi o tot atît de specială aplicare a unor principii care pornesc de la Lessing şi sînt legate de un atare misticism, influenţează aşadar — în Franţa ca şi în Germania din perioada „naissance du cinéma“ — filmele şi „poeticele“ unui Delluc, ale unui Richter, ale unei Germaine Dulac (la care-i putem adăuga pe Epstein, pe L'Herbier, pe Gance şi pe mulţi alţii), precum şi propunerile teoretice ale unor cercetători care, asemenea lui Ricciotto Canudo sau Moussinac, n-au regizat niciodată un film. Să vedem acum ce se întîmplă, în aceeaşi perioadă, în Rusia.

Amatorii de artă încep să se apropie şi aici de cinema şi îi scrutează mijloacele de expresie. În 1915, regizorul de teatru Meyerhold dovedeşte că întrevede, deşi în mod sumar, bazele viitoarelor teorii ale montajului şi susţine că „în cinematograf nu trebuie să dezvălui ansamblul ci numai o parte din el şi să scoţi în evidenţă însemnătatea fragmentelor luate în parte“ (Meyerhold însuşi realizează în această perioadă un film experimental, *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde) [2]. Un an mai tîrziu, în 1916, apare un tratat în care se vorbeşte despre regie, despre acţiuni paralele, despre prim-plan, recomandîndu-se filmările oblice, de sus în jos ; se admite că cinematograful are posibilităţi mai mari decît teatrul în privinţa folosirii luminilor : „Jocul luminii, petele de soare, filmările în contra-lumină (contre-jour), toate acestea sînt avantaje de care filmul actual nu-şi dă seama, şi din care mîini îndemînatice pot scoate efecte uluitoare

---

[1] Pentru termenul rusesc *kino-glaz* se poate folosi în traducere *cine-ochiul* sau *ochiul cinematografic* (n. tr.).

[2] Cfr. VIRGILIO TOSI, *Cinematograful rus înainte şi după revoluţie*, în „Rassegna Sovietica“, Roma, a. VIII, n. 4, iulie—august 1957.

şi neaşteptate. Cinematograful are puterea de a secţiona realitatea ; în acest scop, o grijă specială pentru amănunte, precum şi crearea şi reprezentarea tuturor «detaliilor» acţiunii, sînt exigenţe absolute. Spectatorul va trebui să simtă uneori punctul culminant al unei tragedii din bătaia unor degete nervoase" [1]. Autorul tratatului nu dă încă dovadă de suficientă înţelegere a mijloacelor de expresie despre care vorbeşte ; unele sfaturi cum ar fi cele referitoare la filmările de jos în sus sau de sus în jos sînt dictate de motive contingente, de imperfecţiunea opticei cinematografice ; din cauza lipsei de peliculă brută, operatorii sînt nevoiţi adeseori să folosească bucăţi şi negative de rebut.

1919 e un „an de neuitat" şi pentru cinematografia sovietică, un an bogat în evenimente. Partidul comunist (b) consideră cinematograful drept un mijloc de autoinstruire şi de autodezvoltare a muncitorilor şi ţăranilor ; în programul aprobat de cel de-al VIII-lea Congres, cinematograful e citat printre mijloacele de educaţie alături de biblioteci, şcoli pentru adulţi, case de cultură, Universităţi, cursuri libere. La începutul aceluiaşi an în Uniunea Sovietică rulează *Intoleranţa*, iar Lenin apreciază filmul lui Griffith ; aşa se explică poate „legenda că el l-ar fi invitat pe regizorul american să preia conducerea cinematografiei sovietice". În septembrie 1919 se inaugurează, la Moscova, Şcoala de stat de cinematografie — cea dintîi în lume, ulterior denumită Institutul superior de cinematografie al U.R.S.S. — iar în septembrie se deschide, la Petrograd, Institutul superior de fotografie şi tehnică cinematografică, actualmente Institutul de inginerie cinematografică din Leningrad. Tot în 1919 se redeschid discuţiile privitoare la montaj : în opusculul *Kinematograf* (Vfko, Moskva) apar două prime eseuri despre esenţa filmului : *Suşcinost kinematograficeskovo iskusstva* (Substanţa artei cinematografice) de S. Şervinski şi *Duh kinò* (Spiritul cinemtografului) de F. Şipulinski.

Între timp ia naştere „Proletcultul" (Cultura populară) şi cîţiva ani mai tîrziu se formează Frontul de stînga al artelor („Lef"). Primul şi al doilea simbolism şi şcolile născute din el, adică „acmismul"

[1] Cfr. N. LEBEDEV, *Ocerk istorii kinò SSSR* (Schiţă de istorie a cinematografului din U.R.S.S.), Goskinoizdat, Moskva, 1947.

şi „clarismul", sînt depăşite de futurism care în anii imediat următori Revoluţiei din Octombrie devine curentul literar oficial. Un futurism în care se reliefează, prin darurile sale deosebite, Maiakovski, futurism cu totul diferit, sau analog numai în parte, cu al lui Marinetti, adică nu de elită, ci de masă, care ia drumul „imagismului" şi al „constructivismului", tinzînd cu hotărîre să cucerească tehnica şi să înlesnească triumful acesteia asupra naturii. Iar dacă „imagismul" duce la extrem unul din mijloacele de expresie ale futurismului — şi anume imaginea, excepţionala bogăţie de imagini, poezia înţeleasă ca un catalog de imagini — el nu apare totdeauna lipsit de o căutare lăuntrică. Pe de altă parte, Maiakovski (şi alţii odată cu el) militează în grupul „Lef" pentru o artă nouă care nu înseamnă numai o problemă formală, ci e totodată mijloc de comunicare pe înţelesul tuturor. El trece dincolo de limitele unei răsturnări formale : „pericolul abstracţiei e evitat de poet — observă în genere critica — printr-un contact continuu cu realitatea, pe care el vrea s-o revoluţioneze, luptînd împotriva «paseismului» pentru a exalta posibilităţile viitoare cuprinse în viaţa cotidiană".

Lupta dintre tradiţionalişti şi inovatori în domeniul filmului e analogă, adeseori una şi aceeaşi, strîns legată de cea susţinută în celelalte ramuri ale culturii şi artei. Tradiţionaliştii lucrează cu vechile scheme de nenumărate ori verificate, şi privesc cu un ochi critic „îndoielnicele experimente" ale inovatorilor. Din grupul inovatorilor fac parte Dziga Vertov, Lev Kuleşov, Eisenstein şi Pudovkin, la Moscova ; Kozînţev, Trauberg şi Ermler, la Leningrad (la care se adaugă, după aceea, ucraineanul Dovjenko şi moscovitul Iutkevici). Această primă generaţie de novatori, observă Lebedev, nu constituie o unitate bine definită şi cu atît mai puţin o şcoală avînd scopuri şi puncte de vedere creatoare comune, o metodă unică. Fiecare novator are o concepţie creatoare proprie, diferită de a celorlalţi, o metodă proprie, un stil individual. Dar toţi caută să descopere legile cinematografului : formulează principii ale teoriei arte cinematografice şi, înainte de asta, un alfabet, o gramatică, o sintaxă a noului limbaj. În căutarea de forme noi şi pentru verificarea specificităţii filmului, novatorii urmează căi diferite şi ajung la rezultate diferite. În primul rînd, există novatori „extremişti" şi novatori „moderaţi". Printre cei dintîi figurează Dziga Vertov şi Lev Kuleşov.

Născut în 1896, student la psihoneurologie, pasionat de manifestele futuriste şi poet futurist el însuşi, Dziga Vertov activează la revista „Lef" (mai tîrziu, „Novîi Lef") aparţinînd Frontului de stînga al artelor, strîns legat de futurism. El e influenţat mai ales de Maiakovski şi, prin anumite aspecte ale ei, această influenţă e hotărîtoare pentru activitatea sa în domeniul cinematografiei, de care se apropie la vîrsta de douăzeci de ani. E mai întîi secretar al secţiei de actualităţi a Comisariatului poporului pentru instrucţiune, la Moscova ; apoi monteur în cadrul aceleiaşi secţii.

Vorbind de avangarda franceză, am amintit mai sus că Maiakovski neagă valoarea cinematografului curent, înţeles ca simplu spectacol. „Pentru voi cinematograful e spectacol — scrie poetul în 1922. Pentru mine e aproape o concepţie despre lume. Cinematograful produce mişcare. Cinematograful întinereşte literatura. Cinematograful demolează estetica. Cinematograful înseamnă îndrăzneală. Cinematograful e un atlet. Cinematograful e propagare de idei. Dar cinematograful e bolnav. Capitalismul i-a aruncat în ochi un pumn de aur. Antreprenori dibaci îl plimbă pe străzi, ţinîndu-l de mînă. Strîng bani, emoţionînd lumea cu meschine subiecte lacrimogene. Stării acesteia trebuie să i se pună capăt. Comunismul trebuie să zmulgă cinematograful din mîinile speculanţilor. Futurismul trebuie să producă evaporarea apelor stătute : stagnarea şi moralismul. Altfel vom avea un tip-top de import american, sau numai «ochii cu stropşorul de lacrimă» ai feluriţilor Mosjukini. De cea dintîi din aceste două posibilităţi ne-am plictisit. De cea de a doua — şi mai mult" [1]. În acelaşi timp, cei mai radicali exponenţi de la „Lef" sprijină „literatura faptelor", consideră că vechile forme literare pe cale de epuizare, trebuie să cedeze locul eseului gazetăresc, jurnalelor, notelor de călătorie, memoriilor : ei estetizează şi fetişizează faptul, opunîndu-l generalizării artistice, pe care o identifică cu „născocirile" menite să răstălmăcească viaţa. Montînd actualităţi şi documentare, Dziga Vertov nu se limitează, totuşi, la executarea unei munci obişnuite în anii aceia, adică la lipirea mecanică a diferitelor bucăţi de peliculă şi la adăugarea titlurilor în relief.

---

[1] *Kinò i kinò* (Cinema şi cinema), în „Kinofot", n. 4, 1922.

Influenţa grupului „Lef" de care aparţine, precum şi aceea a lui Maiakovski, trec bineînţeles de aceste aspecte, cuprinzînd nu numai rebeliunea faţă de formele obişnuite şi de obişnuita concepţie a cuvîntului (a cadrelor), ci şi tendinţa, foarte vie la marele poet, de a crea un limbaj special prin folosirea arbitrară a părţilor vorbirii (şi prin urmare ale filmului). Trebuie să ţinem seama că atît Dziga Vertov, cît şi Maiakovski, aparţin perioadei în care principiul montajului, deşi fără a fi înţeles încă în adevărata sa natură de specific filmic, e mai mult sau mai puţin conştient aplicat în toate artele înrudite cu literatura : în teatru, de exemplu, şi în fotomontaj, în afară de cinematograf. Dziga Vertov taie pozitivul în bucăţi de o anumită lungime, lipeşte fragmente turnate independent unul de celălalt, în locuri şi timpuri diferite, caută un ritm şi o legătură tematică, deduce că prin mijlocirea montajului se poate crea, cu filmări documentare, un timp nou — convenţional — precum şi un nou spaţiu, ireal şi el. Pretinde de la operator, sau organizează el însuşi filmări în care evenimentul e descompus, turnat din diferite unghiuri de vedere, în diferite planuri, contracîmpuri, accelerate sau încetinite ; introduce în filmul de actualităţi prim-planul, angulaţia, montajul rapid, construcţia ritmică a secvenţelor.

Însuşindu-şi exemplul „palmei" date gustului curent în literatură şi în poezie, Dziga Vertov vrea să dea o „palmă" filmului curent şi îşi fixează teoriile în articole-manifest : „Obiectivul e precis, infailibil — afirmă el — şi trebuie aşezat în centrul evenimentelor, al faptelor reale filmate în afara platourilor, fără interpretare actoricească, fără decoruri, subiecte şi scenarii. Eu sînt ochiul cinematografic. Eu creez un om mai perfect decît Adam, eu creez mii de oameni după diferite scheme şi planuri preventive. Eu sînt cine-ochiul. De la unul iau mîinile, cele mai puternice şi mai îndemînatice ; de la altul iau picioarele, cele mai frumoase şi mai bine proporţionate, de la al treilea iau capul, cel mai frumos şi mai expresiv, şi cu ajutorul montajului creez un om nou, perfect".

Şi mai departe : „Eu sînt ochiul cinemtografic. Eu sînt ochiul mecanic. Eu sînt maşina care vă arată lumea aşa cum numai eu o pot vedea. De azi înainte mă eliberez pentru totdeauna de imobilitatea umană. Sînt mereu în mişcare. Mă apropii sau mă îndepărtez de obiecte, mă strecor pe sub ele, mă caţăr pe ele, mă mişc lîngă bo-

tul unui cal, pătrund în fugă în mijlocul mulţimii, alerg înaintea unor soldaţi care aleargă, mă răstorn pe spate, urc odată cu aeroplanul, cad şi mă ridic în zbor împreună cu corpuri care cad şi se ridică în zbor". De la aceste imperative la altele nu e decît un pas: „De azi înainte, cinematograful nu mai are nevoie de drame psihologice sau poliţiste şi nici de decoruri de teatru. De azi înainte nu se mai filmează Dostoievski şi nici Nat Pinkerton. Totul este cuprins în noul concept al cronicii cinematografice. În împrejurările vieţii intră cu hotărîre: 1. Ochiul cinematografic, care contestă ochiului omenesc conceptul viu al lumii şi care îşi propune propriul său „vedo" [1]; 2. Monteurul cinematografic, care organizează cel dintîi momentele izolate ale vieţii astfel văzute". Drama cinematografică e opiul poporului, declară grupul lui Dziga Vertov. „Drama cinematografică şi religia sînt arme mortale în mîinile capitaliştilor. Scenariul e un basm născocit de literatură pe seama noastră. Jos cu basmul-scenariu! Trăiască viaţa aşa cum e ea! «Kino-glaz»-ul este «Kino-Pravda», «Cine-adevărul»".

Cu programul „Kino-glaz"-ului (cine-ochiul), redactat sub formă de manifeste futuriste [2], intrăm aşadar într-o fază de misticism, care, deşi deosebindu-se datorită unui mare număr de motive şi de finalităţi, e analog cu cel francez. Acceptînd percepţia vizuală a lumii, pe de o parte, şi introducînd pe de altă parte montajul cinematografic, „cine-ochiul" pătrunde cu hotărîre — după Vertov — în complexitatea vieţii; cît despre montaj, el ar organiza, pentru prima oară, „construcţia vieţii înseşi". În realitate, considerat în chip atît de fetişist, mai perfect decît ochiul uman, şi avînd un suflet şi un simţ special al lumii, aparatul cinematografic dobîndeşte un caracter supraomenesc. Intrăm în plin miracol al „camerei". Operatorii (Kaufman, Kopalin, Beliakov şi alţii din grupul Dziga Vertov) devin astfel simpli „cine-ochi"; iar cinematograful doar un mijloc pentru a obţine un reportaj, un anumit documentar-actua-

[1] Calchiere după simbolul „credo", crez, în sens de „crez al văzului" (n. tr.).

[2] DZIGA VERTOV, *Kinoki. Perevorot*, (Cine-ochiul. O revoluţie), în „Lef", n. 3, 1923. Manifestul lui Dziga Vertov e reprodus, în traducere franceză, în „Critique Cinématographique" (Paris, 15 aprilie 1937) şi în *Antologie du cinéma* (Antologia cinematografului) de MARCEL LAPIERRE (La Nouvelle Edition, Paris 1946); lucrarea e amplu citată în istoria cinematografului sovietic a lui Lebedev, ca şi de criticul olandez TH. B. F. HOYER, în cartea sa *Russische Filmkunst*, Arta filmului rus (W. L. en J. Brusse, Rotterdam 1932).

litate. În ultimă instanţă, sarcina regizorului se reduce la a ordona ceea ce a ales „camera": metrajul unei scene sau al unei secvenţe e determinat deci mecanic de lungimea totală a filmului; iar montajul rezultat e mai mult „arbitrar" decît, aşa cum ar vrea Dziga Vertov, „ştiinţific"; documentarul — mai mult naturalist-simbolic decît realist [1].

De altfel, toate acestea sînt demonstrate de activitatea practică a regizorului. Şi nu atît în cele douăzecişitrei de numere ale revistei „Kino-Pravda", apărute lunar din 1923 pînă în 1925 — în opoziţie cu „săptămînile cinematografice" ale timpului — cît, de exemplu, în *Ciolovek s kinoapparatom* (traducere literală: Omul cu aparatul de filmat, 1928—29), care este tocmai „un fel de realizare cinematografică a teoriilor sale, un imn închinat operatorului de documentare şi atotputerniciei aparatului de filmat" (Lebedev). Operă strict experimentală, aşadar, ea denunţă toate limitele principiilor pe care e bazată. Lipsa totală a inserturilor, succesiunea de fragmente foarte scurte, folosirea formalistă a altor elemente nu duc şi nici nu pot să ducă la acea „cine-limbă pură" despre care vorbeşte şi spre care tinde Dziga Vertov („Spectatorul nu va trebui să mai traducă filmul în limba cuvintelor"). În filmul acesta, ca şi în alte filme de Dziga Vertov, nu întîlnim nici documente verbale, dar nici „cine-documente". Imaginea înlocuieşte „cuvîntul autoritar"; vălmăşa-

[1] Glauco Viazzi scrie: „Fie că Vertov a folosit sau nu veritabilele sale tabele, graficele pe baza cărora urma să se construiască filmul, fie că, după cum relatează Margadonna, se conforma criteriului după care «faptele sînt măsura lor însăşi, succesiunea stă în logica însăşi a evenimentelor», e evident că, aşa cum zice Eisenstein, în filmele lui Vertov găsim un «montaj metric», poetica lui fiind foarte apropiată de cea constructivistă. Dacă ruptura lui Vertov cu trecutul intră în cadrul general al avangărzii, al „anti-tradiţiei" futuriste, metoda lui de filmare şi de montare sau, mai precis, cum spune el, de „construcţie a vieţii", este foarte apropiată, *mutatis mutandis*, de metoda constructiviştilor care, în artele plastice de exemplu, refuzau criteriile uzuale ale unei modelări, figurativă sau nu, a materialelor tradiţionale — marmură, ghips — pentru a recurge la materiale luate din realitate, bucăţi de lemn, sticlă, metale, şi pentru a «monta» cu ajutorul lor «construcţii» tridimensionale, după cum în scenografia teatrală refuză adoptarea culiselor, a fundalurilor, a recuzitei, în favoarea «construcţiei», cu elemente scenografice tridimensionale". În încrederea pe care Vertov o manifestă în posibilităţile de captare ale aparatului de filmat, în ceea ce s-a spus că e încrederea lui în «miracolismul cine-ochiului», descoperim — adaugă Viazzi — „un echivalent al romantismului mecanicist al arhitecţilor constructivişti din grupul Asnova, al «fetişismului tehnicist» caracteristic grupului Sass, după cum convingerea sa de a se afla pe poziţii realiste poate fi comparată cu o convingere asemănătoare de care au dat dovadă constructiviştii Pevsner şi Gabo cînd au lansat, în 1920, *„Manifestul realist"* (GLAUCO VIAZZI *Dziga Vertov e la tendenza documentaristica*, Dziga Vertov şi tendinţa documentaristă, în „Ferrania", Milano, anul XI, n. 8, august 1957.

gul de imagini vizuale — limbaj cinematografic sută la sută — se traduce pe de altă parte într-o senzaţie fizică de ameţeală (cine-ochi vrea să însemne, aşa cum am văzut, şi ochi rapid), într-un cinematograf simbolico-abstract, care îşi pierde astfel principalele calităţi ale documentarului : claritatea şi veridicitatea.

Experimentalismul devine scop în sine. Nu „ochi în flagrant delict" (cum se intitulează un ciclu din filmele sale), ci în flagrant delict e surprins însuşi experimentalismul : dus la exces, el coincide cu „boala infantilă a stîngismului". „Tragedia" lui Dziga Vertov, ca de altfel şi aceea a grupului căruia îi aparţine, constă în încercarea ratată care a stat la baza mişcării înseşi : împăcarea şi chiar alianţa dintre formaliştii de stînga şi proletari ; „Lef" se transformă în „Ref", adică în Front revoluţionar, şi Maiakovski trece la „Rapp" (Grupul scriitorilor proletari) [1].

„Regizorul inginer"

În anii aceia îşi face apariţia un alt susţinător şi teoretician al cinematografului cinematografic, un alt „revoluţionar formal" ; e vorba de pictorul Lev Vladimirovici Kuleşov care, intrat la numai şaptesprezece ani în cinematografie ca scenograf şi asistent de regie [2] va fi socotit mai tîrziu drept pionierul regiei sovietice de film.

[1] Filmele lui Dziga Vertov rămîn, în ultimă instanţă, documente istorice ; dintre cele mai bune documentare regizate de el trebuie să amintim *Tri pesni o Lenine* (Trei cîntece despre Lenin, 1934). Din asemenea documentare istorice se vor inspira, mult mai tîrziu şi cu rezultate diferite, Leni Riefenstahl cu *Olympia* (1935—1938), Frank Capra cu seria *Why We Fight* (De ce luptăm), montat din material preexistent şi filmat de diferiţi operatori fără nici o îndrumare directă. Oricum, adevăratul documentar, poetic şi artistic se datorează unor regizori ca Ivens din *Zuidersee (1930)* sau Flaherty din *Man of Aran* (Omul din Aran, 1933—1934) sau, ca să rămînem la cinematografia sovietică, Turkin din *Turksib* (1928—1929).

Potrivit unei mărturii a regizorului Roman Karmen, datînd din 1948, amintirea „furtunoaselor declaraţii ultrastîngiste ale «kinoki»-ului provocau un zîmbet lui Vertov care acum e un bărbat cu părul sur şi cu un profil energic ocupîndu-se exclusiv cu activitatea sa de conducător de întreprindere". Acestei munci i s-a dedicat pînă la moarte, survenită în 1954. (Cfr. *Experiment in the Film* cit.).

[2] Născut în 1899, Kuleşov începe să lucreze în domeniul cinematografiei în 1916 ; e mai întîi actor, apoi scenograf la două filme regizate de Evghenii Bauer, în 1917. După ce a fost corespondent de război şi a regizat „serviciile" cinematografice ale Armatei Roşii, în 1920 întemeiază împreună cu cîţiva prieteni, printre care Pudovkin, „Colectivul Kuleşov" şi predă la Institutul superior de cinematografie din Moscova.

Bauer a jucat un anumit rol în formaţia lui Kuleşov. „Pictor de renume, scenograf de teatru şi pe urmă de film, Bauer începe să facă regie, şi-şi cucereşte repede un loc de frunte

„Nu aveam o cinematografie ; acum o avem. Crearea cinematografiei a fost opera lui Kuleşov ; problemele formale erau inevitabile, el şi-a asumat sarcina să le rezolve... Kuleşov e cel dintîi cineast care a vorbit de alfabet, organizînd un material nearticulat, ocupîndu-se de silabe şi de cuvinte. Noi facem film. Kuleşov, însă a făcut cinematograful." Aşa citim în prefaţa la *Iskustvo kinò* (Arta cinematografului), apărută la Moscova în 1929, dar care cuprinde eseurile lui Kuleşov publicate în diferite reviste încă de prin 1917. Prefaţa cărţii e semnată de foşti elevi ai lui Kuleşov, printre care Pudovkin. Entuziasmul lor e fără îndoială excesiv, dar de înţeles : fiindcă într-adevăr maestrul e pionierul tehnicii şi practicii cinematografice în U.R.S.S. : contribuţia sa, ca şi influenţa pe care a avut-o mai ales asupra lui Pudovkin, sînt ample şi hotărîtoare.

În ce mod abordează Kuleşov problemele formale, inevitabile pentru anii aceia ? Cum vorbeşte el despre noul alfabet, cum tratează silabele şi cuvintele ? Kuleşov se deosebeşte în primul rînd de Dziga Vertov prin faptul că nu neagă filmul cu subiect, pe care îl socoteşte, dimpotrivă, mai bogat în posibilităţi de expresie. Atît pe plan teoretic, cît şi pe plan practic, foloseşte drept izvor filmele americane. O dată cu filmul *Intoleranţa* al lui Griffith sînt proiectate în Rusia din anii aceia filme cu Mary Pickford, Douglas Fairbanks, William Hart, Lilian Gish, filme poliţiste şi „westerns". Filmele sovietice, aminteşte Lebedev, „trebuiau să suporte concurenţa celor mai bune filme străine ; comparate cu acestea din urmă, cele dintîi

printre cineaşti. Îşi creează faima de «novator», deşi într-un sens limitat şi convenţional, deoarece inovează pe un plan pur tehnico-formal". (Lebedev). „Bauer — adaugă A. Vosnesenţki — a fost cel dintîi artist care s-a dedicat cinematografului într-o epocă în care în cadrul lui activau doar meşteşugari abili. El a pus la dispoziţia ecranului bunul său gust, imaginaţia sa vie, cultura sa teatrală, ceea ce s-a dovedit a fi suficient pentru a-şi cîştiga renumele de mare regizor în imperiul cinematografului rus lipsit de o cultură deosebită". Meritul fundamental al lui Bauer, încheie Lebedev, „constă în faptul că, primul între toţi regizorii ruşi, el a luat in considerare partea figurativă a filmului : forma decorativă, compoziţia cadrului, desenul şi ritmul mişcărilor actorului. Bauer a fost iniţiatorul mişcării picturale în cinematografia rusă, iar filmele sale erau veritabile «picturi» vii pe ecran". (op. cit.).

Raporturile dintre Bauer şi Kuleşov sînt evidente ; amîndoi pictori, au un vădit simţ al materialului plastic în cinematograf ; multe din limitele lui Bauer au rămas şi limite pentru Kuleşov. În orice caz, Kuleşov nu e decadent ca Bauer şi contribuţia sa e mai însemnată.

11—860

păreau, atît din punct de vedere tehnic, cît şi din punct de vedere formal, insuficient de expresive. Pînă şi un gen atît de elementar ca filmul poliţist american era superior filmelor noastre prin construcţia subiectului, prin dinamismul acţiunii, prin eficacitatea interpretării şi prin măiestria montajului". Kuleşov e entuziasmat de genul de aventuri al cinematografului american, de excelenta interpretare a actorilor, de modalităţile de montaj ale celor mai buni regizori. Ideea mişcării, înţeleasă chiar şi în forma ei mai mult exterioară decît interioară, e unul din motivele care îl fac să reacţioneze împotriva schemelor teatrale şi-i permit să-şi formuleze propria sa „idee cinematografică".

Prin structura sa artistică, afirmă Kuleşov, cinematograful nu poate avea nimic comun cu scena ; un avantaj al „creaţiei cu luminile" devine un dezavantaj în teatru şi invers. Nici un regizor, sau scenograf, sau autor de subiecte cinematografice nu trebuie să aibă legături cu rampa. Arta contemporană, în formele în care există astăzi, trebuie fie să dispară, fie să ia forme noi. Toată energia, toate mijloacele, întreaga cunoaştere a legilor timpului şi spaţiului, destinate să fie aplicate în artă, trebuie să fie îndreptate spre calea care e mai organic legată de viaţa timpului nostru. Această cale e cinematograful : un cinematograf străin de o psihologie superficială, care nu se mulţumeşte să înregistreze o acţiune teatrală, ci se plasează raţional în timp şi în spaţiu, care înregistrează un material uman şi natural organizat, care călăuzeşte atenţia spectatorului de-a lungul proiecţiei.

Ideea cinematografului e o idee cinematografică, iar modul său specific — cel care serveşte să călăuzească tocmai ochiul spectatorului — permite, într-un film, succesiunea ritmică a cadrelor imobile luate în parte sau a unor scurte piese în mişcare, cu alte cuvinte montajul. În cinematograf, montajul e egal cu compoziţia culorilor în pictură, sau cu succesiunea armonioasă a sunetelor în muzică. Ceea ce contează nu e atît conţinutul diferitelor părţi de peliculă, cît modul în care sînt legate acestea ; nu atît ceea ce s-a filmat, ci felul în care o parte vine la rînd după alta în film, felul în care sînt construite

aceste părţi. Esenţa cinematografului constă în compoziţie, în succesiunea diferitelor cadre. Stabilind că principiul organic al cinematografului trebuie căutat dincolo de limitele cadrelor luate izolat, adică în succesiunea lor, se naşte la Kuleşov principiul unei construcţii filmice, al unei naraţiuni cinematografice alcătuite dintr-un mare număr de piese scurte (cinematograf cinematografic, opus teatrului). Iar dacă un film se construieşte prin montarea unor piese scurte, acestea, pentru a putea fi „citite" şi înţelese cu repeziciune şi uşurinţă, apariţia fiecăreia pe ecran, fiind de scurtă durată, trebuie să aibă un conţinut şi o construcţie raţională, o expresivitate maximă şi în acelaşi timp esenţialitate şi simplitate. „Cadrul trebuie să acţioneze — subliniază Kuleşov — ca un semn, ca o literă a alfabetului care să fie citită imediat, pentru ca spectatorul să fie imediat conştient în mod exhaustiv de tot ce se spune în acel cadru". În consecinţă, nu e nevoie de actori (şi cu atît mai puţin de actori de teatru), ci de „tipuri", de „modele", de oameni care să prezinte prin ei înşişi un oarecare interes în elaborarea cinematografică, cu un caracter determinat şi foarte vizibil : „munca «tipurilor» în cinematograf trebuie organizată în aşa fel, încît ea să reprezinte o sumă de mişcări organizate, reducîndu-se transformările la minimum".

Munca „modelului" nu e altceva, pentru Kuleşov, decît o înlănţuire de procese de lucru, acţiunea regizorului asupra unui material brut. „Întreaga acţiune cinematografică — încheie el — e o serie de procese de lucru. Tot secretul scenariului stă în faptul că autorul preordonează o serie de procese de lucru". A organiza, organizare : pentru Kuleşov, regizorul e un inginer, un tehnician constructor, un organizator, asemenea inginerului sau tehnicianului oricărei fabrici, al oricărui atelier : „producţia unui film nu diferă de construcţia unei maşini". În sfîrşit, cinematograful are nevoie de o organizare industrială care să poată garanta o „marfă bună". Iar pentru Kuleşov, modelele exemplare sînt organizarea şi produsele cinematografului american. De aici, şi în raport cu mediocritatea producţiei ruse prerevoluţionare, izvorăsc entuziasmul său pentru

una şi pentru celelalte, precum şi convingerea că succesul filmelor de aventuri ale unui Fairbanks se datorează faptului că sunt cinematografice sută la sută, adică montate din numeroase piese scurte şi simple, legate într-un anumit fel ritmic.

Manifestul lui Kuleşov se deosebeşte de manifestul lui Dziga Vertov. Vertov îndeamnă pe cineaşti să se ţină departe de vechile filme romanţate : „nu vă apropiaţi de ele, nu le atingeţi cu ochii : e primejdios pentru viaţa voastră. Noi afirmăm viitorul artei cinematografice negîndu-i prezentul". Kuleşov care, aşa cum am văzut, recunoaşte cinematografului narativ o legitimitate mai mare decît documentarului şi actualităţilor, replică : „Jos drama psihologică rusească", şi „acceptaţi filmele poliţiste americane şi trucurile lor. Cereţi un film turnat după un scenariu organic, cu obiecte organic construite în spaţiu şi timp şi cu acţiunile indispensabilelor «modele»". Iar *Neobiceainnie prikliucenia Mistera Westa v stranè bolşevikòv* (traducere literală : Extraordinarele aventuri ale lui Mr. West în ţara bolşevicilor, 1924), în care Kuleşov îşi aplică teoriile, e o dramă de aventuri construită în spiritul şi cu tehnica filmelor poliţiste americane, adică abundenţă de piese scurte, mişcare şi ritm exterior, observare preventivă a scenariului. „Acceptaţi filmele poliţiste americane" : *Mister West* pentru prima oară în cinematografia sovietică, oferă, măsurată cu exactitate, planificată anticipat şi executată cu precizie, o muncă de regie de adevărat profesionist. Se poate spune că acest film încheie procesul de transformare a cinematografului rus dintr-un surogat al teatrului în artă autonomă, cu mijloace de expresie specifice". (Lebedev). Şi filmul precedent, *Na krasnom fronte* (Pe frontul roşu, 1920) e un film poliţist, chiar şi în finalitatea sa propagandistică ; în parte cu subiect, în parte documentar, filmul e construit după tiparul melodramei de aventuri americane. Iar cînd — o dată realizat *Po zaconu* (Conform cu legea, 1926), după Jack London — Kuleşov încearcă să renunţe la „materialul convenţional sovietic", filmele sale sînt mediocre, lipsite de interes : „deşi se adresează tematicei sovietice, Kuleşov nu atinge rezultatele la care ne aşteptam de la el, fiindcă nu cunoştea viaţa pe care

încerca s-o prezinte pe ecran, şi o falsifica" (Lebedev) [1]. Prin urmare, dacă Lev Kuleşov e primul care susţine, în cinematografia rusă şi după aceea în cea sovietică, „necesitatea unei atitudini ştiinţifice şi conştiente faţă de cinematograf înţeles ca operă de artă autonomă, precum şi necesitatea unui studiu teoretic şi experimental al legilor sale, iniţiat de el însuşi", apar cu evidenţă şi limitele sale. Identificînd producţia filmelor cu cea a maşinilor, atenţia sa e îndreptată mai ales spre problemele tehnice, formale, organizatorice. În imitarea acritică a modelelor americane, în entuziasmul său pentru modurile de expresie exterioare în dauna motivelor interioare ale acţiunii, el confundă tehnicismul cu arta. Studiul „ingineresc" şi verificarea experimentală legată de acesta, îl conduc pe Kuleşov la concepţia unui montaj „ştiinţific" (care nu mai e „arbitrar" ca la Dziga Vertov) şi capabil să descopere şi să fixeze mai bine decît la Vertov un nou spaţiu şi un nou timp, care însă rămîn în cele din urmă nesatisfăcătoare, cum va sublinia mai tîrziu Eisenstein. Insatisfacţia porneşte tocmai de la principiul construcţiei raţionale a secvenţelor fărîmiţate într-un mare număr de piese scurte, potrivit cu legile posibilităţilor perceptive ale spectatorului. Şi în acest caz, deci, montajul bucăţilor izolate, al scenelor şi al secvenţelor e determinat mecanic — în munca unui „regizor inginer" — de lungimea totală a operei. „În majoritatea cazurilor, filmele produse nu corespund nici din punct de vedere ideologic şi nici din punct de vedere artistic noilor exigenţe", declară mai tîrziu însuşi Kuleşov şi o dată cu el Lebedev şi Eisenstein. „Ecranele sînt pline de filmele

---

[1] *Conform cu legea* e poate opera cea mai bună a lui Kuleşov. În ciuda greşelilor sale, anumite scene din acest film (cunoscut în Franţa sub titlul de *Dura lex*) şi altele din *Luci smerti* (Raza morţii, 1925) cu un scenariu de Pudovkin, „sînt importante pentru dezvoltarea cinematografului rus, aşa cum unele secvenţe ale lui Griffith şi Ince sînt pentru cel american" (BARDÈCHE şi BRASILLACH, op. cit.). Analogă e şi aprecierea lui Moussinac, de la care s-au inspirat Bardèche şi Brasillach : „Kuleşov a căutat să descopere sensul adevărat al cinematografului, dar n-a reuşit niciodată şi dovada e *Dura lex*. Dar scena morţii şi sfîrşitul filmului trebuie socotite, în cinematografia sovietică, exact la fel cum sînt apreciate anumite pasaje ale lui Ince în istoria cinematografului american." (*Le cinéma sovietique*, Librairie Gallimard, Paris, 1928). Trebuie să amintim în această privinţă că Ince se apropie de film ca tehnician al montajului. Capodopera lui Kuleşov este, după Edgardo Macorini, *Veliki uteşitel* (trad. literală : Marele duhovnic, 1933) : „Subiectul se bazează pe evenimente extrase din biografia scriitorului american O. Henry şi din cîteva motive ale povestirilor sale. Opera vrea să exprime sterilitatea duioasei, mîngîietoarei minciuni a artei, care se pricepe doar să sporească suferinţele oamenilor oprimaţi şi umiliţi. Stilistic, filmul vrea să scoată în relief importanţa imaginii care trebuie să-şi păstreze funcţia sa fundamentală în cinematograf şi atunci cînd sunetul şi cuvîntul sînt amplu şi variat exploatate" (în „Bianco e Nero", Roma, serie nouă, a. I, n. 1, octombrie 1947).

burgheze ale Occidentului. A venit momentul să punem problema unei cinematografii cu adevărat revoluţionare şi să găsim mijloacele pentru a o dezvolta". Kuleşov recunoaşte că nu e decît un „revoluţionar formal". Ca şi constructiviştii — observă Lebedev — „el nu vede diferenţe între producţia ideologică şi cea materială".[1]

[1] Kuleşov şi-a corectat ulterior cîteva din principiile sale : a respins, ca şi Pudovkin, conceptul actorului ca materie inertă în mîinile regizorului („tipul") şi caracterul prea tehnicist al montajului. A păstrat totuşi preocupări, ca să spunem aşa, gramaticale. Tratatele sale dobîndesc un ton didactic şi nu constituie în fond decît culegeri ale lecţiilor ţinute la Institutul de cinematografie din Moscova. În *Osnovi kinorejisurî* (Principiile regiei cinematografice, Goskinoizdat, Moskva 1941) acest caracter se accentuează ; găsim în această carte o înlănţuire de „memento"-uri, adresate diferiţilor creatori de film, foarte actuale pînă azi : necesitatea, de exemplu, a unei intime fuziuni în munca diferiţilor colaboratori, colaborare care trebuie să înceapă de la masă : „Munca la masă a regizorului cu colaboratorii săi e necesară pentru a preciza supraproblema filmului şi supraproblemele personajelor ; la masă se formează comunitatea artistică a viitorului film, apar punctele de vedere comune, se elaborează un plan de acţiune, se studiază amănuntele scenariului".

Trebuie să amintim încă două eseuri teoretice ale lui Kuleşov : *Praktica kinorejisurî* (Practica regiei cinematografice, Moscova, 1935), *Repetiţionîi metod v kinò* (Metoda repetiţiilor în cinematografie, Moscova, 1935).

Sistematizatorii

Balàzs şi Pudovkin
Eisenstein şi Arnheim

„Foarfecele poetic"

Perioada 1921—25 este îndeosebi folosită de regizorii sovietici — şi nu numai de cei sovietici — pentru elaborarea unor metode de lucru şi pentru experimentarea unor principii şi teorii. În 1925 cinematograful mut şi-a cîştigat deja conştiinţa de sine, conştiinţa mijloacelor şi posibilităţilor sale de expresie. S-au afirmat personalităţi ca Charles Spencer Chaplin : *A Dog's Life* (Viaţă de cîine) din 1918, *The Kid* (Piciul) din 1921, *The Pilgrim* (Pelegrinul) şi *A Woman of Paris* (O femeie din Paris), din 1923. Odată cu Chaplin, alţi regizori creatori intraseră, tot înainte de 1925, în faza rodnică a activităţii lor : printre aceştia, Erich von Stroheim cu *Foolish Wives* (Femei nebune, 1921) şi *Greed* (Rapacitate, 1923), Friedrich W. Murnau cu *Nosferatu* (1921), Robert Wiene cu *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Cabinetul doctorului Caligari, 1919) şi *Genuine (1923)*, Fritz Lang cu *Doktor Mabuse, der Spieler* (Doctor Mabuse, jucătorul, 1922), Paul Wegener cu *Der Student von Prag* (Studentul din Praga, 1912), Karl Grune cu *Die Strasse* (Şoseaua, 1923), Victor Sjöström cu *Berg Ejvind och Haus hustru* (Proscrişii, 1917) şi Mauritz Stiller cu *Gősta Berlings Saga* (Legenda lui Gősta Berling, 1923). În această perioadă au luat naştere şi cele dintîi „şcoli", şcoala germană şi şcoala Kammerspiel-ului (Lupu Pick), avangarda, şi Clair din *Entr'acte* (1924). În plus, anul 1925 e unul din cei mai importanţi din istoria cinematografului : Murnau realizează *Der letzte Mann* (Ultimul bărbat) şi *Tartuffe*, Pabst — *Die freudlose Gasse* (Strada fără bucurie), Clair — *Le voyage imaginaire* (Călătoria imaginară), Renoir — *La fille de l'eau* (Fiica apelor). Dar 1925 e mai ales anul filmelor *Varieté* de Dupont, *The Gold Rush* (Goana după aur) al lui Chaplin şi *Bronenoseţ Potiomkin* (Crucişătorul Potiomkin). Şi tocmai în această perioadă apar şi cei dintîi adevăraţi teoreticieni ai cinematografului.

În Franţa — un număr din „Cahiers du mois" dedicat cinematografului chiar în 1925, e un document foarte limpede şi foarte interesant în acest sens — muza tuturor e entuziasmul ; toţi dau frîu liber — cum observa Gerbi — unei admiraţii fără rezerve ; „e ceva copilăresc în bucuria de a admira, în această naivă exultare în faţa «noii» arte" : cinematograful se aseamănă într-un fel cu un nou simţ (Jean Tédesco) ; e maşina de tipărit viaţa (L'Herbier) ; e mobilizarea absurdului (Gus Bofa). Dar citind aceste şi alte definiţii, comentează Gerbi, s-ar zice că o mobilizare a absurdului e mai de grabă critica cinematografică. Germaine Dulac găseşte în cinema nici mai mult nici mai puţin decît arta ideii vizuale, artă ce-şi are rădăcinile în natură, în realitate şi în imponderabil ; André Beucler, care reuşeşte să citească *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei) în întunericul sălilor de proiecţie, descoperă că filmul perfect va fi poemul prin excelenţă, pentru că se va situa în „durata pură". Entuziast, „dar din motive filozofice diametral opuse", e şi Jacque-Catelain care adoră cinematograful deoarece în acesta totul variază la infinit „în timp şi în spaţiu". Mai puţin preocupaţi de probleme gnoseologice, De Baroncelli şi L'Herbier vibrează de o duioasă emoţie, recunoscînd în cinematograf un instrument formidabil în mîna democraţiilor „prochaines", adevăratul esperanto destinat, prin voia providenţei, să grăbească venirea unei lumi mai bune. Şi toţi sau aproape toţi, cu teoriile lui Valéry în memorie, pornesc — aşa cum s-a văzut — în căutarea unui cinematograf „pur", „absolut".

Sîntem în plin misticism. Modul în care ia naştere această formă particulară a misticismului intelectualilor francezi, e limpede — comentează tot Gerbi. În focul analizei pentru a descoperi acel „quid" [1] specific al cinematografului, ei află că acest „quid" e inefabil, sublim, indescriptibil, cum e şi Dumnezeu. Atunci începe oscilarea între un delir de cerebralism (a se vedea acei regizori care, în legătură cu filmul, fac dizertaţii despre realităţi epifenomenologice, despre nelinişte autoscopică, suprarealitate, animism, intuiţie bergsoniană, ipostaza adevărului şi hipotipoza inconştientului) şi un

[1] Acel „ceva" (n. tr.).

delir de misticism, drag tuturor celor, şi nu sînt puţini la număr, care atribuie ochiului obiectivului facultatea divină şi transcendentă de a vedea lucruri şi lumi invizibile pentru noi.

Fireşte, cine se situează pe înălţimi atît de sublime nu poate discuta despre latura estetică a problemei : cinematograful e mare şi minunat, şi basta ; cinematograful e în orice caz foarte mare şi foarte minunat ; cinematograful are virtuţi tainice „ab aeterno, nunc et semper". Jean-Francis Laglenne are curajul de a merge pînă la capăt şi de a spune răspicat : „Filmul cel mai prost rămîne, în ciuda tuturor, film, adică ceva emoţionant şi indefinibil". E ca şi cum ai auzi un catolic — observă Gerbi — vorbind despre liturghie sau despre împărtăşanie care, chiar dacă sînt efectuate de un preot nedemn, rămîn totuşi liturghie şi împărtăşanie, adică ceva emoţionant şi indefinibil. „În faţa unor asemenea acte de credinţă şi de devoţiune, noi, necredincioşi, curioşi şi binevoitori, nu mai avem altceva de făcut decît să ne îndepărtăm în vîrful picioarelor, reţinîndu-ne răsuflarea pînă la ieşirea din templu. Dar chiar şi acolo, în prag, îi vom găsi pe Cocteau şi pe Delteil ; îl vom auzi pe primul murmurînd vrăjit că filmul cutare e o „capodoperă absolută", în timp ce al doilea psalmodiază fără ironie : „Le cinéma est mon père, je lui dois la vie et je l'aime. Le cinéma est la pilule Pink de la littérature ; il lui donne sang et pourpre". (Cinematograful e părintele meu, îi datorez viaţa şi-l iubesc. Cinematograful e pilula Pink a literaturii ; îi dă sînge şi purpură).

Toţi aceşti autori proclamă : cinematograful n-are nimic de cerut altor arte ; e mai bogat decît oricare dintre ele, iar la întrebarea : „Ce anume e cinematograful ?", se răspunde aproape invariabil cu un entuziasm neschimbat : „Cinematograful e o artă". Cine afirmă acest lucru e pierdut. Pentru că *o* artă presupune *alte* arte, şi atunci trebuie văzut care e deosebirea între cinematograf şi aceste arte, prin urmare *cum* şi *dacă* se pot deosebi artele între ele. Pentru a ieşi din labirintul încurcat în care s-au rătăcit, conchide Gerbi, nu-i destul nici să îngenunche cu rugăminţi şi linguşiri în faţa discului de sticlă al aparatului fotografic, nici să facă eforturi misticizante de a uita materialitatea momentului filmării :

pentru așa ceva nu ajunge nici interpretarea mecanică, nici teologia [1].

Vasăzică și în U.R.S.S. domnește mistica, deși e diferită de cea franceză : Dziga Vertov proclamă „miracolismul aparatului" și afirmă că „cine-ochiul", pe lîngă că e „cine-adevăr", dispune de o putere supraomenească, tot ce nu e luat drept cinema pur e pentru el „diabolic sau de proveniență diabolică, își are originea în literatură și în teatru, și, nefiind de aceeași esență cu cinematograful, trebuie alungat : literatura (prin urmare și scenariul) ca și teatrul (interpretarea actorilor) se interpun între viață și «cameră», strică lumea". (Totuși, deși repudiază literatura, Dziga Vertov pleacă tocmai de la literatură, de la anumite mișcări și curente ale ei). Dar încă de prin 1924, cu un an înainte de *La naissance du cinéma* a lui Moussinac, și cu doi ani înainte de mobilizarea esteticii crociene efectuată de Antonello Gerbi pentru a opune „criterii mai subtile" și „canoane mai riguroase" „raționamentelor" din „Cahiers du mois", maghiarul Balázs Béla scrie o carte fundamentală : *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Omul vizibil sau cultura filmului (Deutsch-österreichischer Verlag, Wien), după care urmează, doi ani mai tîrziu, cărticica „de aur" a lui Vsevolod Pudovkin. În aceste lucrări, speculația teoretică dobîndește o adevărată valoare proprie, materia e studiată sistematic, iar prim-planul și montajul sînt considerate drept „specifice filmice", adică două fundamentale principii estetice pe care se sprijină cinematograful ca artă. Exemple de prim-planuri și de montaj putuseră fi întîlnite în *The Birth of a Nation* (Nașterea unei națiuni) și în *Intoleranța* (1916), dar nu numai în aceste două opere. Cu toate că invenția prim-planului i se atribuie, îndeobște, lui David Wark Griffith, unii îi contestă o asemenea prioritate. [2] Același lucru se constată și în ceea ce privește montajul, înțeles totuși, în vremea aceea, drept nararea mai

[1] ANTONELLO GERBI, *Teorie del cinema*, Teoriile cinematografului, în „Il Convengo", Milano, a. III, n. 10, 25 octombrie 1926.

[2] De obicei teoreticienii străini atribuie inventarea prim-planului lui Griffith. A se vedea Balázs și Pudovkin, Arnheim și Spottiswoode. Bazîndu-se pe afirmațiile lor, au făcut și alții aceeași greșală : ETTORE M. MARGADONNA (*Cinema ieri e oggi* cit. și ALBERTO CONSIGLIO (*Cinema arte e linguaggio*, Cinematograful, artă și limbaj, Hoepli, Milano 1935). EUGENIO FERDINANDO PALMIERI (*Vecchio cinema italiano* cit.) și A. (*Vita laboriosa di Giovanni Pastrone*, în „Film", Roma, nn. din 4, 11, 19 și 25 febr. 1943 și din 4, 7 martie din același an) îi atribuie regizorului *Cabiriei*, Piero Fosco (adică Giovanni Pastrone) invenția prim-planului. UMBERTO BARBARO, într-o notă la *Film e fonofilm* (Le Edizioni d'Italia, Roma

multor povestiri paralele între ele și subordonate reciproc. [1]. Că lui Griffith „trebuie să i se atribuie definitiv această descoperire (adică prim-planul) — relevă Francesco Pasinetti — și nu altora, așa cum vor unii, ar putea, la rigoare să nu ne intereseze. Trebuie să ținem

1935) scrie : „...prim-planuri se găsesc deseori în filme italiene anterioare lui Griffith... ajunge să cităm splendidul exemplu oferit de *Malombra* (1913). Și contele Negroni a folosit adesea prim-plan, atît pentru figuri, cît și pentru unele obiecte, fiind atacat de presa cinematografică de atunci pentru «penele care apar bîrne» și pentru «călimările care par puțuri»... de fapt încă în primele mici filme produse de Cines — și să nu uităm că Cines a fost fondată la Roma în 1902 (de către domnii Alberini și Santoni) — există cîte un prim-plan. AMEDEO ACRI (*La pistola puntata*, Pistolul ațintit, în „Cinema", Roma, a. IV, n. 77, 10 sept. 1939) avertizează : „...în 1903 se află un prim-plan într-un film de E. Porter : *The Great Train Robbery*. Cei care au generalizat folosirea prim-planului au fost în realitate regizorii italieni. Filmul *Ma l'amor mio non muore !* regizat de Camerini în 1912, se încheie cu un prim-plan al Lydei Borelli și al lui Mario Bonnard..." Sadoul în al doilea volum din *Histoire générale du cinéma* (*Les pionniers du cinéma*, Les Editions Denoël, Paris 1947) atribuie descoperirea prim-planului „Școlii din Brighton". Și RACHEL LOW și ROGER MANVELL atribuie această invenție Angliei (cfr. *The History of the British Film*, Allen and Unwin, London 1948). „Primele începuturi ale unei structuri cinematografice narative — adaugă Lawson — se găsesc în opera unui grup de fotografi englezi, cunoscuți sub numele colectiv de Școala de la Brighton, care din 1900 pînă în 1905, au turnat mai multe filme într-o localitate balneară. G. A. Smith care se specializase în fotografiile portret, s-a apropiat de cinematograf exploatîndu-și propria experiență în acest domeniu, plasînd aparatul de luat vederi la o mică distanță de fața actorului, astfel încît să-i poată surprinde expresiile cele mai imperceptibile. Georges Sadoul a observat că prim-planul nu are nimic deosebit de original : „Tehnicienii cinematografului primitiv au urmat în mod firesc tradiția pictoricească și au făcut prim-planuri chiar din ziua cînd au început să facă portrete" („Hollywood Quarterly", aprilie 1946). Întîlnim „căpățîni" și „grosses-têtes" — cu figura actorului umplînd tot ecranul — în filmele franceze ale epocii. Smith și colegii săi au făcut o altă descoperire, studiind interdependența dintre prim-plan și cîmpul profund... Smith a folosit prim-planul nu numai pentru a face o analiză a fizionomiei și a tipului, ci și în funcție de expedientul narativ" (*Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1951). În această privință atragem atenția că încă din 1898, în *Smici e placi* (traducere literală : Rîs și plîns) al lui Krizenecky, „camera" încadrează, pe toată durata acestui film scurt numai figura actorului, care trece tocmai de la rîs la plîns. Primatul l-ar avea prin urmare cehoslovacii.

[1] GEORGES SADOUL (*Les pionniers du cinéma* cit.) și CARL VINCENT (*Parabola storica di David Wark Griffith*, în „Bianco e Nero", Roma, a. IX, n. 10, decembrie 1948) atribuie respectiv invenția montajului narativ și paralel „Scolii de la Brighton" și filmului *The life of an American Fireman* (1902) al lui Porter. THEODORE HUFF contestă aceste atribuiri. Așa de pildă, în *Sadoul and Film Research* (în „Hollywood Quarterly", vol. II, n. 2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, ianuarie 1947) afirmă că filmul lui Porter „nu conține nici urmă de montaj paralel. Povestea e narată într-un mod liniar și primitiv". Asemenea afirmație nu e făcută pe baza unui text riguros, ci examinînd fotogramă cu fotogramă, în „Library of Congress", o copie a operei lui Porter „tipărită, pentru ușurarea înmagazinării *copyrightului*, pe un rulou de hîrtie în loc de celuloid". DAVIDE TURCONI (*Griffith : attribuzioni contestate*, în „Bianco e Nero", Roma, a. X, n. 3, martie 1949) observă : „...fiindcă și în acest caz (al montajului paralel, adică) multe cercetări și deducții s-au bazat nu pe filme, ci pe cataloagele descriptive, apare nu cu totul nejustificată rezerva exprimată de Huff în partea finală a comunicării sale : și anume că concluziile lui Sadoul în legătură cu invențiile din filmele citate de el pot fi întrucîtva forțate". Huff își încheie astfel articolul : „E posibil ca toate aceste invenții să fi fost folosite cu mult înainte, în 1900, și apoi complet uitate pentru a fi descoperite din nou mai tîrziu, dar ar fi hazardat să acceptăm ca fapte toate ipotezele lui Sadoul, pînă cînd nu ni se vor oferi probe mai concludente". Pentru a ne întoarce la Griffith, JACQUES MANUEL (*D.W.G.*, în „La revue du Cinéma", seria nouă, Paris, t. II, n. 2, noiem-

seama, însă, de faptul că el a aplicat cel dintîi acest mijloc cu o deosebită eficacitate. Acelaşi lucru se poate spune şi despre celelalte mijloace a căror invenţie i se atribuie." [1]

Mai puţin pătimaş şi mai obiectiv e Carl Vincent. Sîntem de acord împreună cu el că Griffith „e maestrul îndepărtat al lui Eisenstein şi Pudovkin", dar îl combatem cînd afirmă : „Citind opera teoretică a lui Pudovkin nu se poate să nu rămîi izbit de faptul că, la urma urmei, e în bună parte codificarea abilă şi metodică a experienţelor făcute de regizorul filmului *Intoleranţa...*" [2]. Că Griffith a fost maestrul îndepărtat al lui Pudovkin şi Eisenstein, e probabil : cei doi autori ruşi au mărturisit că s-au apropiat de cinema după ce au văzut cîteva filme ale regizorului american, cărora îi atribuie chiar invenţia prim-planului (exemplul lor l-au urmat şi alţi teoreticieni, de la Rotha la Spottiswoode). Nu numai atît : amîndoi, dar mai ales Pudovkin, se referă în repetate rînduri în tratatele lor la filmul *Intoleranţă*. Dar teoretizarea montajului, a diferitelor forme creatoare şi folosirea lor în consecinţă (a se vedea *Crucişătorul Potiomkin*, 1925 ; sau *Mama*, 1926) aparţin ruşilor. Lor, precum şi în mare parte lui Balász, li se datorează naşterea cinematografului ca montaj. A stabili cui îi aparţine cronologic întîietatea speculaţiei teoretice asupra montajului, dacă lui Balász sau lui Pudovkin sau Eisenstein, bazîndu-ne numai pe data publicării eseurilor lor, e poate imposibil ; pentru că dacă volumul lui Balász e anterior cărţilor celorlalţi doi, principiile tuturor iau naştere în acelaşi climat de studii şi de cercetări. Pe de altă parte, e evident că volumul lui Balázs e una din sursele sigure de inspiraţie ale lui Pudovkin, care nu uită de altfel să-l citeze în eseurile sale. Această influenţă se poate stabili mai ales în ce priveşte prim-pla-

brie 1946) afirmă că „*Intoleranţa*, poate fi considerat drept o demonstraţie a artei montajului" ; în timp ce Lawson scrie : „Pe terenul tehnicii şi tematicii, Griffith se orienta spre coordonarea elementelor limbajului cinematografic. Se afla în California cînd, la 21 aprilie 1913, *Quo Vadis?* a început să ruleze la Astor Theatre din New York. Răspunzînd criticilor, care susţineau că spectacolul italian a exercitat o influenţă hotărîtoare asupra formaţiei sale artistice, Griffith a declarat că n-a văzut niciodată filmul şi, deci, nu putea fi influenţat de el. Totuşi, conştient sau nu (şi e destul de puţin probabil să fi fost cu totul neinformat), *Quo Vadis?* a revoluţionat producţia lui Griffith şi în felul acesta a creat condiţiile care mai tîrziu aveau să determine schimbarea de direcţie în opera regizorului" (*Teoria e tecnica della sceneggiatura*, cit.).

[1] FRANCESCO PASINETTI *Mezzo secolo di cinema* (Jumătate de secol de cinema, Poligono, Milano, 1946.).

[2] CARL VINCENT, *Parabola storica di David Wark Griffith* cit.

nul, mijloc de expresie pe care Balázs îl preţuieşte mai mult decît teoreticienii ruşi. [1]

Născut la 4 august 1884 la Szeged, în Ungaria, licenţiat în litere, Balázs Béla ia parte la primul război mondial şi la revoluţia din 1918—19, devine un proscris politic şi începe să scrie povestiri, romane, poezii, basme şi eseuri, înscriindu-se în curentul care trece de la filozofia idealistă la aceea a materialismului dialectic. Intră curînd în mişcarea intelectuală cinematografică şi emigrează în Germania, apoi la Moscova pentru a preda la Institutul superior de cinematografie din acest oraş. *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* apare, cum am spus, în 1924. E un tratat *a priori* : „Evaluare, vis şi profeţie a unei mari posibilităţi pentru o artă care începe să se nască", şi a cărei natură ar fi, după Balázs, mai mult lirică decît epică : mimica exprimă sentimente, iar prim-planul, ca o condiţie necesară artei mimicei, e poezia filmului. „Pentru a putea citi un chip — scrie el — e nevoie să-l apropiem de noi, să-l izolăm de mediul înconjurător, care ar putea să ne abată atenţia (ceea ce e o imposibilitate tehnică pentru teatru) şi trebuie să avem putinţa de a rămîne multă vreme lîngă el. Filmul pretinde un rafinament şi o siguranţă de mimică pe care actorul pur dramatic nu şi le poate nici de departe închipui. Dat fiind că în prim-plan cea mai mică zbîrcitură a feţei se transformă în trăsătură fundamentală a caracterului, orice vibraţie fugară a unui muşchi capătă un *pathos* propriu, care izbeşte şi care e un indiciu de mari emoţii lăuntrice. Prim-planul unui chip... trebuie să fie un extras liric al întregii drame. Dacă o faţă apare, dintr-odată, izolată şi mărită, trebuie să aibă o semnificaţie, trebuie să recunoaştem în trăsăturile ei propriile-i raporturi cu drama". Prim-planul e înţeles fireşte nu numai ca mărirea unor chipuri, ci şi a altor părţi ale trupului, ca şi a obiectelor : prin aceste „detalii" surprinse la oameni şi la lucruri, regizorul îndrumă ochiul spectatorului („der Regisseur führt dein Auge"), separă o anumită imagine din cadrul total, indică părţi ascunse şi scoate în relief valoarea lor intimă şi psihologică, adică

[1] UMBERTO BARBARO, într-o notă la *Film e fonofilm* a lui Pudovkin (Le Edizioni d'Italia, Roma 1935) afirmă că *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* e una din sursele sigure de inspiraţie ale lui Pudovkin, în special prin eseul despre prim-plan (*Die Grossaufname*), din care un mic capitol are titlul semnificativ *Regizorul îndrumă ochiul tău* (Der Régisseur führt dein Auge).

tot ce e mai important şi mai semnificativ în această imagine : „Două filme cu acelaşi subiect, aceeaşi distribuţie şi aceleaşi cadre generale, dar care ar avea prim-planuri deosebite, exprimă două concepţii deosebite de viaţă. Cu alte cuvinte, cu ajutorul prim-planului, regizorul analizează, alege şi-şi reveleaza sensibilitatea artistică. Mai mult : «prin alegerea actorului, el face poezie».“

De conceptul potrivit căruia regizorul îndrumă ochiul spectatorului, se leagă un alt mijloc de expresie filmică : montajul. Acesta stabileşte unde trebuie să se introducă detaliile şi cînd pot fi întrerupte cîmpurile totale de prim-plan, fără să se piardă sensul încadrării în mediu şi al povestirii. Apare astfel instrumentul pe care Balász îl numeşte „foarfece poetic“. Capacitatea de a tăia şi apoi de a uni între ele diferite cadre creînd un ritm, corespunde, afirmă teoreticianul maghiar, „stilului în literatură. După cum una şi aceeaşi temă poate fi dezvoltată în diferite maniere, efectul ei final depinzînd de forma şi de ritmul perioadelor, tot aşa succesiunea de cadre dă filmului caracterul său ritmic. Prin intermediul montajului, fluxul cadrelor va fi cînd rapid şi amplu ca hexametrul poeziei epice antice, cînd asemenea baladei, adică la început sprinten, apoi mai molcom : montajul e suflul înviorător al filmului, totul depinde de el“. Oricum, ne atrage atenţia Balász, cadrele nu „se pot conjuga“, nu se pot lega între ele după o formulă discursivă sau, mai bine zis, literară. Putem scrie : „eroul s-a dus acasă, dar pe cînd intra...“. În schimb, cadrul nu cunoaşte decît prezentul. Pe de altă parte, datorită „cadrelor secundare de inserţie“ sau „de trecere“, montajul poate fragmenta timpul, după cum datorită prim-planului pot fi fragmentate spaţiile, creînd şi în primul şi în al doilea caz noi timpuri şi noi spaţii : de fapt, filmul „are o perspectivă a timpului care trebuie să fie unitară prin tot ce se întîmplă în el, după cum toate amănuntele dintr-o pictură trebuie să fie văzute din aceeaşi perspectivă a mediului“. În privinţa diferitelor posibilităţi stilistice ale montajului, Balász vorbeşte în prima sa carte, numai despre „simultaneitate“ şi „refren“ : acesta din urmă se bazează pe „motive care revin“, adică, pe cadre *leit-motiv ;* în schimb „simultaneitatea“ se bazează pe prezentarea simultană a unei cantităţi de fapte, chiar dacă n-au nici o legătură cauzală între ele şi cu acţiunea principală. „Ele vor să trezească impresia cosmică printr-o

scurtare a vieţii, adică printr-o viziune totală a lumii, pentru că numai această viziune îi poate da adevărata imagine“. Aceste două forme de montaj au semnificaţii diferite de cele pe care le vor lua, la Pudovkin, „paralelismul“ şi *leit-motivul.*

La apariţia sonorului, adică şapte ani după prima sa carte, în care afirma că, datorită cinematografului, omul devine „vizibil“, pînă la a se recunoaşte „tot mai mult pe sine, în ciuda deosebirii de limbă“, Balázs Béla dă la iveală o teorie *a posteori : Der Geist des Films,* Spiritul Filmului, (Wilhelm Knapp, Halle 1930). Plecînd de la presupunerea că omul a şi asimilat „camera“ făcînd din ea aproape un organ al său, dezvoltă ideile primului său tratat şi le aduce la zi, încercînd să „schiţeze un fel de gramatică a noului limbaj, o stilistică şi poate o poetică“. A apărut filmul sonor, declară el, „şi e timpul să facem socotelile“. Pentru Balázs elementele care fac din cinema o artă rămîn în număr de trei : prim-planul, cadrul şi montajul, adică, „apropierea microscopică prin care prim-planul ne permite să vedem lucrurile într-un mod cu totul diferit de cum le-am putea vedea în natură“ ; „porţiunea de realitate aleasă şi surprinsă dintr-o perspectivă specială (încadratura), prin care regizorul îşi exprimă în cadru voinţa sa subiectivă“ ; „ritmul şi procesul asociativ al succesiunii cadrelor, care e elementul esenţial, deci compoziţia operei“. Noutatea istorică a cinematografului constă în faptul că şi noi, prin intermediul său, sîntem în centrul acţiunii : distanţa fixă a spectatorului e abolită. Prim-planul marchează tocmai cea dintîi „ alterare radicală a distanţei“, dînd o nouă dimensiune posibilităţilor unor dialoguri mimice şi ale „microfizionomiei“. Fizionomiile, afirmă Balázs, depind de cadru : de aceea ele nu sînt un dat de fapt, ci mai de grabă raportul care există între cadru şi noi. „Nu vedem doar o perspectivă a lucrurilor, ci o sută de perspective diferite“ şi fiecare viziune particulară implică o viziune a lumii. De aceea încadraturile corespund unei încadrări interioare : fiecare expresie fixată devine expresie. Această privire „subiectivă“ a „camerei“ poate fi încadrată în spaţiul acţiunii care, la rîndul său, se poate reflecta şi poate fi localizat în imagine. În sfîrşit, prin intermediul cadrului sînt sugerate nu numai sentimentele personajelor, ci şi acelea ale artistului : de fapt, cadrul dezvăluie sufletul regizorului, simpatia şi aversiunea sa, emoţia şi ironia sa. E limpede că,

vorbind despre încadraturi, Balázs nu se referă la cele mai obişnuite şi mai „naturale", ci se interesează de formele „accentuate şi exasperate", prin care, tocmai, „privirea devine opinie critică", prinde sensul lucrurilor iar imaginile dobîndesc acea semnificaţie intimă (simboluri şi metafore) care constituie stilul : „ceea ce contează e stilul cadrului, nu acela al obiectivului. Cea mai tipică construcţie barocă poate, prin filmare, să devină ceva care să nu fie cîtuşi de puţin baroc. Stilul imaginii e dat de încadratură".

Încadraturile, încărcate cu tendinţa de a dezvălui o semnificaţie, nu sînt suficiente, continuă Balázs, pentru a conferi imaginii o valoare completă. Aceasta se determină de îndată ce încadraturile vin în contact unele cu altele, aşa cum „pata de culoare într-o pictură, tonul în melodie sau cuvîntul într-o frază îşi dobîndesc valoarea, funcţia şi semnificaţia din raporturi". O imagine (un tablou) e o reprezentare, ea poate conţine în sine o melodie şi sensul unei fraze. Aşa, de exemplu, vedem un zîmbet, ceea ce, pentru noi, e o expresie definită. Acum vom cunoaşte cauza acestui zîmbet. E zîmbetul unui îndrăgostit sau cauza lui e un revolver îndreptat spre pieptul omului ? Unul şi acelaşi zîmbet nu numai că-şi alterează înţelesul, dar apare deosebit şi în exterior. Înţelegem în orice caz, chiar fără să cunoaştem relaţia care ne-ar putea lămuri. Şi în acest caz imaginea cade pe actualitatea ocazională a asociaţiei de idei care ne preocupă în acel moment : imaginea dobîndeşte astfel o semnificaţie ; nu în semiconştiinţă ca în cazul culorilor, tonurilor sau cuvintelor luate separat, ci chiar în calitate de conţinut definit şi concret. În fiecare zîmbet descoperim o psihologie precisă, deosebită în funcţie de imaginea care-l precede. Montajul devine astfel creator : „foarfece poetic", tocmai, adică respiraţia naraţiunii, al cărei ritm poate avea şi o valoare cu totul proprie şi independentă, o valoare muzicală ce nu va avea cu conţinutul decît un raport îndepărtat şi iraţional. Un montaj înţeles astfel descoperă, printre altele, relaţiile dintre formele şi ritmul asociaţiei psihice. În *Der Geist des Films,* Balázs îşi dezvoltă ideile despre montajul pur narativ descris în primul eseu şi examinează diferite alte forme de montaj, printre care montajul asociaţiei (prin intermediul căruia se pot provoca sau reprezenta asociaţii de idei), montaj de concepte care provoacă gînduri diferite şi limpezi, formulează cunoştinţe, deducţii, judecăţi logice şi evaluări), montaj formal (bazat pe analiza sau pe opoziţia formală), montaj direcţional (care derivă din linii direcţionale : „case oblice, peisaje văzute în unghi, capete care se apleacă deasupra noastră"), montaj fără tăietură (*fondu*-uri, panoramice, travellinguri).

Partea cea mai interesantă şi mai nouă din *Der Geist des Films* e, fireşte, cea privitoare la cinematograful sonor şi la cinematograful vorbit : trebuie să avem în vedere că volumul datează de la începuturile fonofilmului şi, într-un anumit sens, această parte e o teorie *a priori :* exemplele şi textele de studiu (filmele) sînt puţine în 1930, deşi printre ele figurează deja *Lonesome* (Prima dragoste, 1928), de Paul Fejos şi *Der blaue Engel* (Îngerul albastru, 1929) de Josef von Sternberg, *Sous les tois de Paris* (Sub acoperişurile Parisului, 1930) de René Clair, *Westfront 1918* (1930) de G. W. Pabst şi *Hallelujah !* (Aleluia !, 1930) de King Vidor. Dar poate că Balázs, judecînd cel puţin după cartea sa, nu avusese posibilitatea de a vedea aceste opere, care rămîn, din diferite motive, remarcabile documente de angajare creatoare a sonorului. Cinematograful sonor găseşte oricum în teoreticianul maghiar, care-i intuieşte posibilităţile, un susţinător pe cît de optimist, pe atît de valabil : el vorbeşte încă de pe atunci de o artă nouă şi importantă, care „va descoperi lumea acustică ce ne înconjură", învăţîndu-ne să ascultăm într-un mod mai profund şi liberîndu-ne de „haosul larmei". O condiţie a artei fonofilmului e înainte de toate să nu o înţelegem ca o perfecţionare a cinematografului mut, în sensul de a putea da acestuia o mai mare asemănare, ci ca o „transfiguraţie" a naturii înseşi. Elementul sonor nu e prin urmare pentru Balázs un complement, ci un „fapt central", adică „un motiv predominant şi hotărîtor al acţiunii". Transfigurarea naturii şi acest fapt central se obţin prin analiză (selecţie) şi asincronism (sunete care nu corespund viziunii directe sau imediate a izvorului lor). Analiza fonofilmului e bazată, ca şi aceea a filmului mut, pe trei elemente fundamentale : încadratura sonoră, prim-planul sonor şi montajul sonor. Sunetul nu are o percepţie de forme şi nici o proiecţie de umbre : înregistrarea lui nu indică direcţia şi de aceea nici încadratura. Un sunet poate fi luat de sus sau de jos, de aproape sau de departe : ceea ce se obţine e simplă localizare spaţială, dar perspectiva nu schimbă forma sunetului, adică fizionomia sa :

„unul şi acelaşi sunet nu poate fi înregistrat de trei aparate diferite în trei moduri diferite, aşa cum se poate face înregistrarea fotografică a oricărui obiect". Astfel, neavînd posibilitatea de a-l încadra, înregistrarea sunetului nu e altceva decît o reproducere mecanică. Atîta doar că se pot face decupaje sonore corespunzătoare decupajului vizual : regizorul îndrumă astfel în spaţiu nu numai ochiul, ci şi urechea spectatorului. „Regizorul, de exemplu, reprezintă în cadrul fotografic tumultul impetuos al mulţimilor într-un cîmp lung, apoi îşi îndreaptă «camera» spre un singur individ. Un lucru analog îl poate face şi cu microfonul : să scoată in relief, adică din mulţime, nu numai un individ cu chipul său particular, ci şi vocea individuală". Legat de această posibilitate e „prim-planul sonor" : adică alegerea unor sunete izolate de celelalte sau apropiate, acestea din urmă creînd noi relaţii. „Caracteristica prim-planului sonor nu e atît faptul de-a fi izolat de ambianţa acustică, cum e prim-planul fotografic de ambianţa vizuală. Ce nu e în cadru, nu vedem. Numai în anumite cazuri, o umbră sau o rază de lumină ne vor putea face să intuim ceea ce nu vedem. În prim-planurile sonore izolate, auzim vocile mediului nevăzut. Cînd într-o încăpere zgomotoasă «camera» încadrează în prim-plan două capete care sporovăiesc între ele, zgomotele încăperii nu trebuie să înceteze pentru că altfel am pierde continuitatea spaţială şi am avea senzaţia că cei doi oameni se află într-o altă ambianţă. Dar lucrul acesta — conchide Balázs — nu e absolut necesar : ceea ce e minunat, la microfon, e posibilitatea de a prinde cel mai uşor zgomot în mijlocul celei mai mari gălăgii, mulţumindu-ne să ne apropiem de acesta atît cît trebuie". În afară de aceasta, nu vom auzi numai vocea şoptită, ci şi relaţia şi propria ei proporţie faţă de întreaga ambianţă acustică. În sfîrşit, montajul sonor implică un ritm vizual-auditiv, în care tocmai prin intermediul elementului acustic — unul „din principiile esenţiale ale fonofilmului" — se pot sublinia lucruri care, fără intervenţia sa, ar trece neobservate : „montajul vizual şi montajul sonor trebuie să se contopească, potrivit metodei contrapunctului, ca două melodii". De aceea forma cea mai consecventă a acestui complement acustic e asincronismul, de care am amintit. „Nu trebuie sau cel puţin nu trebuie numai să auzim ceea ce vedem". Balázs vorbeşte de diferite forme de montaj sonor : montajul

sonor asincrono-panoramic („camera" panoramică în căutarea izvorului sunetului, exemplu deja citat) ; montajul sonor subiectiv (care sugerează senzaţii, impresii şi gînduri acustice) şi montajul absolut (cu ajutorul căruia impresia acustică continuă să rămînă în cadrul următor). În acest din urmă caz, avem ceea ce se cheamă efectele psihice de sincronism : adică un sincronism psihic a cărui folosire ne permite să producem şi să creăm relaţii adînci între lucruri. În sfîrşit, fonofilmul dă, mai mult decît orice altă artă (mai mult decît însăşi muzica, afirmă Balázs), valoarea expresivă a tăcerii.

Mai puţin convingător e, în schimb, capitolul dedicat dialogului. Balázs analizează mai mult laturile negative, decît cele pozitive ale acestui element sonor. Nu dă o rezolvare problemei, deşi afirmă că „filmul sonor fără dialog e o absurditate" şi că „poeţii vor trebui puşi prin urmare la această treabă" (adică la crearea unei noi specii de muzicalitate lirică). Şi e ciudată afirmaţia lui Balázs că „dialogurile lungi nu admit variaţie de cadre şi nici de montaj". Nu e de loc adevărat că „aceste cadre trebuie să dureze tot timpul dialogului". Asemenea afirmaţii, aşa cum vom vedea în continuare, cînd va fi vorba de Pudovkin şi de Rotha, cad prin asincronism : asincronismul e de fapt aplicabil şi la dialog. În afară de aceasta, e discutabil şi refuzul lui Balázs de a admite posibilitatea unei „fuziuni organice a muzicii pure cu filmul... o muzică menită să nu fie un acompaniament al viziunii... Nu film pus pe muzică, ci muzică, voci, sunet, preschimbate în film". Vom vedea mai departe că toate acestea sînt posibile. În privinţa filmului sonor, Balázs este, aşa cum am amintit, optimist (el nu neglijează nici filmul policrom, pe care-l înţelege ca o „mişcare de culori") [1], cu toate acestea din cartea sa *Der Geist des Films* răzbate uneori o nostalgie, lesne de înţeles, pentru cinemato-

[1] Încă în prima sa carte, Balázs atinge problema filmului în culori. „Deficienţele tehnice — scrie el — nu mă fac sceptic, dimpotrivă. Ceea ce-mi dă, însă, de gîndit e ideea filmului în culori, pentru că fidelitatea faţă de natură nu e totdeauna propice operei de artă... Arta înseamnă act de creaţie. Şi e probabil că tocmai cenuşiul omogen al filmului alb-negru dă posibilitatea unui stil de artă". „În ciuda îndoielilor mele estetice de-atunci — va adăuga Balázs mai tîrziu — putem fi liniştiţi, aplicarea culorilor nu ne va obliga la o absolută şi slugarnică imitaţie a naturii". Iar dacă diversitatea de culori, relevă el, distruge orice relaţie existentă în fonofilm, filmul policrom poate obţine noi relaţii, şi desigur nu decorative : culorile au o puternică forţă simbolică evocatoare şi producătoare de asociaţii şi de sugestii emotive. În plus, graţie prim-planurilor se pot reda cele mai uşoare nuanţe, se poate descoperi o lume nouă (cfr. *Il film a colori* (Filmul în culori), în *Problemi del film* (Problemele filmului), număr special din „Bianco e Nero", Roma, a. III, n. 2, februarie 1939). În ultima sa carte, Balázs dedică filmului în culori un capitol exhaustiv : *Note despre filmele în culori şi plastice.*

graful mut ; cu atît mai mult cu cît atrage atenţia asupra unui „lucru în mod logic necesar" şi anume că cinematograful „trebuie să se întoarcă, acum cît mai e timp, între limitele lui, adică în cîmpul figurativ. Desprins de elementul uman, dramatic, ca şi de tot ceea ce ţine de dialog, el trebuie să devină film absolut. Pentru că numai în cazul unei substanţiale şi efective distanţe dintre cele două forme, filmul mut, va putea înflori ca artă deosebită, alături de cel sonor. Şi dacă nu mai e posibilă o simplă întoarcere, filmul mut mai poate încă să se dezvolte într-un sens nou, mai mult şi mai bine evoluat". În plus, în ce priveşte cinematograful mut, trebuie relevat că Balázs acordă o excesivă importanţă „microfizionomiei", înţeleasă ca un fel de naturalism psihologic care, interpretat prea ortodox, poate duce la greşelile unui Dziga Vertov, adică la „miracolismul" aparatului de filmat. Susţinînd un atare naturalism, şi prin urmare că „posibilitatea şi sensul artei cinematografice stau în faptul că lucrurile apar aşa cum sînt în realitate" cădem implicit, deşi într-o formă diferită, în teoria „Kino-glaz-glazului : „Eu sînt ochiul «camerei» ! Eu, aparatul, vă arăt lumea aşa cum numai eu pot s-o văd !" [1]. În acelaşi timp, Balázs cade în contradicţie faţă de un alt principiu, fundamental, care afirmă că „arta reproducerii fotografice începe chiar de la un punct de plecare esenţial : adică de la perspectivă, care schimbă forma obiectului şi fizionomia lui, alterare sau creaţie a unui caracter ce derivă din viziunea regizorului". Este un principiu dezvoltat şi de Pudovkin şi de la care va porni Arnheim în cercetările sale. În schimb, cînd afirmă că „arta nu e lucrul cel mai important în cinematograf" şi că „o artă destinată maselor largi de spectatori nu trebuie să alerge numai după valorile estetice", Balázs e mai puţin în contradicţie cu teoriile sale. Asemenea afirmaţii derivă din importanţa socială pe care o poate dobîndi filmul neartistic şi din noua formaţie culturală a autorului, care între timp a trecut de la filozofia idealistă la materialismul dialectic.

Dar observaţiile noastre nu ştirbesc cîtuşi de puţin valabilitatea pe care au avut-o şi o au aceste tratate ale lui Balázs : el rămîne cel dintîi sistematizator al materialului cinematografic şi, încă din 1924, cere ca intelectualii să-l considere un obiect demn de meditaţie. Asupra acestei cereri a revenit cu puţin înainte de moartea sa (Budapesta,

[1] Cfr. p. 157.

18 mai 1949) în paginile revistei „La rassegna d'Italia" [1], într-un articol intitulat *La cultura e il cinema*, extras din ultima sa carte : *Filmul. Evoluţia şi esenţa unei arte noi* [2]. În acest volum, Balázs îşi reelaborează principiile în cadrul materialismului dialectic, în lumina experienţelor noi şi a unor noi texte şi filme : lipsurile amintite sînt în mare parte depăşite. Pe lîngă activitatea sa teoretică, cea mai vastă şi cea mai notabilă, Balázs are şi o activitate practică. Lui i se datorează scenariile filmelor *Die Abenteur eines Zehnmarkscheins* (Aventurile unui bilet de zece mărci, regizor Berthold Viertel, 1927) şi *Narkose* (Narcoză, interpretat şi regizat în 1929 de Alfred Abel). În 1931 colaborează la scenariul *Die Dreigroschenoper* (Opera de trei parale) de G. W. Pabst, iar în 1932 scrie şi regizează împreună cu Leni Riefenstahl, *Das blaue Licht* (Lumina albastră), filme semnificative, dintre care cel al lui Pabst ocupă un loc deosebit în istoria cinematografului. Aşa cum urma să se întîmple, deşi pe un alt plan, cu *Valahol Európában* (Undeva în Europa, 1947), regizat de Radványi Géza după un scenariu şi dialoguri (în colaborare) de Balázs Béla. Se pot identifica în acest film influenţele şcolii ruse, căreia Balázs i-a adus o considerabilă contribuţie teoretică. Cît despre personalitatea sa, ea se vădeşte în numeroase amănunte şi în numeroase secvenţe, ba chiar am spune, în construcţia generală a operei. Anumite imagini, anumite cadre sînt tocmai acele „imagini-simbol", acele „cadre-metafore" despre care vorbeşte Balázs în tratatele sale. Iar montajul acestor cadre se transformă cu adevărat pe alocuri într-un „foarfece poetic" : ajunge să amintim chipurile copiilor care se desprind din vechile tablouri atîrnate în salonul castelului.

În ultimul timp, activitatea practică a lui Balázs fusese intensă atît în Ungaria natală, cît şi în Cehoslovacia şi Polonia. La Berlin urma să înceapă un film pentru Defa.

Montajul „a priori"

În acelaşi climat de studii şi de căutări în care se dezvoltă Balázs, iau naştere şi principiile altor doi mari „sistematizatori" : Eisenstein şi Pudovkin. De altfel, aşa cum s-a văzut, activitatea cineas-

[1] BALÁZS BÉLA, *Cultura şi cinematograful*, cit.

[2] Această carte, la rîndul ei, e reelaborarea volumului *Iskusstvo Kinò* (Arta cinematografului) Goskinoizdat, Moscova 1945.

tului maghiar se desfăşoară în anii aceia şi în Uniunea Sovietică. „Eisenstein, Pudovkin şi Dovjenko — scrie Henri Colpi — sînt cei trei maeştri ai cinematografului mut în Rusia. Dziga Vertov vine după ei pe plan artistic, dar îi depăşeşte prin influenţa pe care au avut-o teoriile sale". Această din urmă afirmaţie e arbitrară, după cum fără-ndoială greşită e şi o altă judecată a lui Colpi şi anume că Dziga Vertov ar fi singurul mare regizor sovietic care s-a „adaptat la sonor", „lucru esenţial" pentru „cine-ochi" [1]. În lupta dintre „tradiţionalişti" şi „novatori", Dziga Vertov, ca şi Lev Kuleşov, se dovedeşte a fi, după cum am mai spus, un novator doar din punct de vedere formal, într-o direcţie extremistă. „Nu toţi novatorii cinematografici din prima generaţie — ne avertizează Lebedev — au fost conştienţi de măreţia diferitelor lor sarcini. Mulţi le simplificau micşorînd greutăţile soluţionării acestora. Descoperind o parte a adevărului, socoteau că-l cunosc în întregime. Formulînd o lege care cuprindea o parte a fenomenului, ei o extindeau în mod greşit asupra întregului fenomen. De multe ori înlocuiau dialectica cu logica formală" [2]. Dziga Vertov şi alţii împreună cu el nu înţeleg în vasta ei complexitate faimoasa declaraţie a lui Maiakovski, care se apropiase între timp de cinema, atît ca autor de subiecte, cît şi ca actor [3].

[1] HENRI COLPI, *Le cinéma et ses hommes* (Cinematograful şi oamenii săi"), Chausse, Graille et Castelnau Editeurs, Montpellier 1947.

[2] N. LEBEDEV, *op. cit.*

[3] Cfr. p. 156. Casa de filme Nettuno produsese în 1918 trei filme după scenarii de Maiakovski şi cu participarea sa actoricească : *La signorina e il malvivente* (Domnişoara şi răufăcătorul, după nuvela lui De Amicis, *Învăţătoarea muncitorilor), Nato non per il denaro* (Născut nu pentru bani), prelucrare a lui *Martin Eden* de Jack London) şi *Incatenata dal film* (Legată cu lanţuri de film, scenariu original al poetului). „Spre deosebire de scenariile la *Domnişoara şi răufăcătorul* şi la *Născut nu pentru bani,* Maiakovski considera scenariul la *Incatenata dal film* «la înălţimea operelor noastre (adică ale lui Maiakovski) inovatoare în domeniul literar». Dar punerea în scenă de către regizorul N. V. Turkin, «a schilodit, spune poetul, în mod ruşinos scenariul»" (cfr. N. LEBEDEV, *op. cit.).* Un alt scenariu al lui Maiakovski e *Pe front.*

„Opera cinematografică — scrie el cîţiva ani mai tîrziu, în 1926 — îmi place mai ales pentru că nu e nevoie să fie tradusă. Au trecut mai bine de zece ani de cînd mă trudesc să explic străinilor frumuseţile *Marşului la stînga,* deoarece pentru ei cuvîntul «stînga» aplicat la artă nu înseamnă nimic, chiar dacă e tradus. Desele mele călătorii mă fac să mă gîndesc la utilitatea studierii temeinice a unei arte internaţionale. Am predat Fotocinecomitetului panucrainean două scenarii : *Copii (despre viaţa pionierilor)* şi *Elefantul şi chibritul* (comedie teraupeutică a unei mici familii care slăbeşte). Experienţa mea anterioară de scenarist (1918), *Martin Eden, Învăţătoarea muncitorilor,* etc., mi-a demonstrat că orice execuţie de opere cinematografice din partea unor «literaţi», fără contact direct cu studiourile cinematografice şi cu producţia, nu poate fi decît o treabă mai mult sau mai puţin de cîrpăceală. De aceea, începînd de mîine, intenţionez să-mi petrec o parte a timpului în studiourile cinematografice, pentru a putea participa la realizarea subiectelor mele, după ce mă voi fi familiarizat cu meşteşugul cinematografic". (Cfr. „Novîi Zritel", n. 35 din 1928).



Béla Balász (scenariu în colaborare).

19. *Opera de trei parale* (1931) de G. W. Pabst.

20. *Undeva în Europa* (1947) de Géza Radványi.





S. M. Eisenstein.
34. Eisenstein regizînd *Aleksandr Nevski*.
35. *Aleksandr Nevski* (1938).



Dziga Vertov s-a molipsit de „boala infantilă a stîngismului". Totuşi, pentru unii novatori de mai largă respiraţie şi angajare artistică, ideile sale, ca şi acelea ale lui Kuleşov, slujesc drept punct de plecare pentru o atitudine critică ce va duce la conceptul unui montaj cu adevărat creator. Léon Moussinac, care a studiat cu fervoare cinematografia sovietică, deşi fără să-l condamne pe Dziga Vertov, îi arată limitele : „Intransigenţa lui Dziga Vertov — relatează el — stîrneşte discuţii foarte folositoare atît pentru progresul filmelor sovietice cît şi pentru progresul montajului tout-court". [1]

Nemijlocit influenţat de Kuleşov este, cel puţin la început, Pudovkin : el a ajuns la cinema mai tîrziu decît Eisenstein şi la o vîrstă mai matură. În 1920, la douăzeci şi şapte de ani, îl găsim la Şcoala de stat cinematografică din Moscova şi timp de patru ani, în „Colectivul Kuleşov". Despre această muncă în comun, Pudovkin vorbeşte în *Film şi fonofilm* ; de la Kuleşov deprinde el înţelesul cuvîntului montaj. „În fiecare artă — afirmă Kuleşov [2] trebuie să existe înainte de toate un material şi-apoi o metodă de elaborare a acestuia, o metodă tipică a acelei arte specifice. Muzicianul are drept material sunetul pe care-l compune în timp. Materialul pictorului îl constituie culorile pe care acesta le combină pe pînză. Care e materialul regizorului şi care sînt metodele de compoziţie ale acestui material ? El constă din bucăţile de peliculă impresionată, iar metoda de elaborare şi compoziţie se reduce la legarea lor într-o ordine creatoare... Arta cinematografică nu înseamnă filmarea actorilor şi a diferitelor scene, asta nu-i decît pregătirea materialului. Arta filmului începe din clipa cînd regizorul ordonează într-un anumit fel diferitele fragmente de peliculă impresionată : a uni aceste părţi într-un anume fel şi nu într-un altul, într-o anumită ordine şi nu într-alta, dă rezultate diferite".

---

[1] LEON MOUSSINAC, *Le cinéma soviétique* (Cinematograful sovietic), Gallimard, Paris 1928). În aceeaşi carte, Moussinac scrie : „«Cine-ochiul», pe care-l practică Kaufman, Kopalin şi Beliakov poate fi socotit ca avangarda rusă actuală (adică din 1928) şi ca o avangardă propriu-zis. Cu Maiakovski, Brick, Tretiakov şi alţi cîţiva, «cine-ochiul» luptă în grupul „Lef", adică în „frontul de stînga al artelor".

[2] Relatat de PUDOVKIN în *Film şi fonofilm*, capitolul *Tipuri şi nu actori*.

Astăzi aceste idei par „extraordinar de simple", limitîndu-se la indicarea specificului filmic în montaj. După cum am văzut, Kuleşov vorbeşte despre o metodă de elaborare şi de compoziţie în legarea diferitelor bucăţi de peliculă (cadre) într-o ordine artistică ; dar această ordine nu poate fi creatoare dacă, aşa cum înţelege el şi cum demonstrează filmele sale, se bizuie pe un simplu mijloc de naraţie directă, constînd din a înfăţişa o scenă după alta „aşa cum se aşază o cărămidă peste alta cînd se construieşte un zid". Însuşi montajul interpretării devine, astfel, „o simplă lipitură de bucăţi legate între ele ca o compoziţie temporală de planuri schematice" (montaj american). Atît pentru Dziga Vertov, cît şi pentru Kuleşov, singurii factori ai ritmului sînt, sau mai bine-zis erau, metrajul fiecărei bucăţi şi mişcarea proprie a imaginilor separate. Aceste principii sînt cu neputinţă de susţinut din punct de vedere estetic, avînd totuşi o valoare întrucît, în afară de contribuţia ce o aduc la cinematograful de avangardă, în afară de faptul că pun temelia pentru o analiză mai temeinică a mijloacelor de expresie, duc la determinarea montajului ca bază estetică a filmului. Teoriile despre acest montaj, înţeles în două sensuri diferite, vor fi formulate de Vsevolod Ilarionovici Pudovkin şi de Serghei Mihailovici Eisenstein.

Pudovkin s-a născut la Penza în 1893. Obţine diploma de inginer chimist şi e iniţiat în tainele cinematografiei de Kuleşov. „Cariera mea cinematografică — scrie Pudovkin [1] — îşi are originea într-o pură întîmplare : pînă în 1920 am fost chimist şi cu toate că mă pricepeam destul de bine în alte domenii de artă, priveam cinematograful cu un maximum de dispreţ. Ca atîţia alţii nu admiteam că poate fi o artă, şi-l socoteam un surogat al teatrului. Această părere nu poate să mire pe nimeni dacă ne gîndim la filmele urîte care se vedeau pe vremea aceea... O întîlnire ocazională cu tînărul Kuleşov, scenograf şi teoretician de film, mi-a dat putinţa să-i cunosc ideile şi să-mi modific radical şi total părerea. De la el am aflat ce înseamnă cuvîntul «montaj», cuvînt care a jucat un rol atît

[1] Cfr. *Film şi fonofilm*, capitolul *Tipuri şi nu actori* şi, încă, *Naşîi pervîie opiti* (Primele noastre experienţe), în „Sovietskoe Kinò", nn. 11—12 din 1934.

de important în dezvoltarea artei noastre cinematografice" [1]. După această întîlnire ocazională, Pudovkin intră, cum s-a mai spus, la Şcoala de stat de cinematografie din Moscova, unde Kuleşov era profesor şi unde e astăzi director [2]. La institut Pudovkin învaţă arta actorului cu Gardin, care se declară printre primii în favoarea transformării montajului dintr-o pură operaţie tehnică, într-o elaborare mai aprofundată ; turnează împreună cu Perestiani un film de propagandă, face asistenţă de regie, e actor, scenograf. „Nesatisfăcut de metoda de lucru a lui Gardin, îl părăseşte curînd şi intră în Colectivul Kuleşov, unde se distinge repede ca unul din studenţii cei mai multilaterali şi mai talentaţi. În timpul acestor patru ani de studiu deprinde practic metoda de lucru a trei regizori, ia parte la cinci lucrări regizorale, îşi încearcă puterile în toate ramurile filmului mut". [3]

Din experienţele practice şi teoretice ale lui Pudovkin şi Kuleşov, ia naştere *Kinorejissior i kinomaterial (Regizorul de film şi materialul cinematografic*, Kinopeciati, Moskva, 1926) care va fi

[1] „Cel dintîi şi cel mai caracteristic dintre meritele cinematografiei ruse — arată pe bună dreptate UMBERTO BARBARO — e acela de a fi afirmat în mod conştient capacitatea creatoare a «camerei», montajul..." (*Cinematograful sovietic*, în „Film Rivista", Firenze, a. III, n. 10, 30 iunie 1946). În schimb e inexactă afirmaţia lui KARL FREUND, operator german originar din Boemia, al cărui nume e legat de filme ca *Variété* (Dupont) : „Dacă sovieticii au dovedit atîta virtuozitate în crearea unor imagini elocvente — relatează el din America, unde a emigrat — aceasta se datorează faptului că Ruşii erau în proporţie de 90% analfabeţi şi, în afară de aceasta, vorbeau o sută de dialecte deosebite. Iată de ce a fost nevoie să se evite cît mai mult inserturile. Faimosul montaj din tăieturi rapide se explică, la rîndul său, prin faptul că ruşii nu aveau bani pentru a cumpăra peliculă nouă şi comandau de la Berlin bucăţi de rebut rămase după filmări, în aparatele colegilor lor germani mai bine înzestraţi". („American Cinematographer", septembrie 1934). Un an mai tîrziu, cu mai multă obiectivitate şi cu mai mult calm, RAYMOND J. SPOTTISWOODE scrie : „Încă de la început, ruşii au fost avantajaţi de lipsa de peliculă care-i obliga să abandoneze metodele prolixe predominante în acea vreme după cum sînt predominante şi astăzi ; ei au folosit o strînsă înlănţuire de detalii şi de fapte importante care, «în realitate, nu pot avea loc decît la mare distanţă în timp şi în spaţiu»" (*A Grammer of the Film*, Faber and Faber, London 1935 ; ediţii noi : University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1951 şi Faber and Faber, London 1955). În legătură cu penuria de peliculă nouă, Lebedev scrie că această criză s-a făcut simţită în timpul tuturor anilor de război şi se transformase într-o secetă foarte puternică în timpul revoluţiei din februarie. „După decretul lui Lenin, vechile rezerve au fost fie înstrăinate, fie ascunse de către proprietari, în timp ce importul de noi cantităţi era din cale afară de greu din pricina blocadei". *(op. cit.)*.

[2] În 1959. Astăzi Lev Kuleşov este profesor la catedra de regie a Institutului Unional de Cinematografie din Moscova, (n. r.).

[3] N. LEBEDEV, *op. cit.*

inclus împreună cu alte eseuri ale lui Pudovkin, în *Film-Regie und Film Manuskript (Regia de film și manuscrisul de film,* Lichtbild-Bühne, Berlin 1928) : o carte asupra tehnicii și stilisticii scenariului și regiei, pe care Hans Richter o socotește „extraordinară", iar Jacopo Comin o așază alături de opere nemuritoare ca *Tratatul de pictură* al lui Leonardo și *Dialogurile lui Michelangelo* de Francisc de Hollanda.

În *Film-Regie und Film-Manuskript* sînt reelaborate ideile lui Kuleșov : plecînd de la ele, Pudovkin ajunge la argumentări și principii mai valabile din punct de vedere estetic, deși, așa cum vom vedea, discutabile. Cinematograful nu este lăsat în voia „miracolismului camerei" : cadrele sînt „elemente primordiale" ale filmului, iar montajului „arbitrar" al lui Dziga Vertov i se opune un montaj intimist și *a priori :* fixat întîi pe hîrtie și după aceea pe banda de celuloid : „un manuscris scenarizat trebuie, cu alte cuvinte, să țină seama de particularitățile fundamentale ale filmului, să descrie, nu numai ceea ce va trebui să apară pe ecran, ci să dea și conținutul exact al fiecărei bucăți de montaj și să indice chiar succesiunea acestor bucăți". Iată de ce, Pudovkin apără „scenariul de fier", care stabilește totul înainte ca regizorul să intre pe platou, adică diferitele poziții ale „camerei" („cîmpurile", mișcările aparatului) și mijloacele tehnice care unesc un fragment de cel precedent și de cel imediat următor. Cu alte cuvinte, un scenariu astfel înțeles nu e decît definitiva precizare a tuturor mijloacelor necesare turnării spre dobîndirea efectului dorit și prevăzut de la bun început. Această muncă de pregătire e necesară, după Pudovkin, nu numai din punct de vedere al scenariului, ci și în avantajul subiectului, ba chiar și al temei, al cărei concept îl apără, cu toate că admite a fi „străin de artă". În munca de cercetare premergătoare unui film, subiectul trebuie așadar să conțină în sine definitivarea formei cinematografice : „o tramă elaborată în care să fie determinate toate liniile fundamentale ale acțiunii, în care să fie indicate caracteristicile esențiale ale protagoniștilor, și, în sfîrșit, în care să fie expusă înaintarea acțiunii, ca și punctul culminant și deznodămîntul, iată subiectul de care are nevoie un regizor. „Tema — ideea și motivul fundamental al subiectului, „problema centrală" — trebuie, deci, să fie simplă și clară : exigență de limitare „doar trecătoare", poate.

O asemenea teorie poate, la nevoie, să fie combătută : dacă e adevărat că „în momentul în care se elaborează un subiect, autorul vine pentru prima oară în contact cu legile creației artistice", tot atît de adevărat e că această creație se înfăptuiește și că există numai în film ; filmul e operă de artă și nu scenariul, care e, în orice caz, sau aproape totdeauna, un material mai mult sau mai puțin mort, mai mult sau mai puțin inform : el conține montajul, dar numai sub formă de propunere ; ritmul e prevăzut, dar ritm propriu-zis nu există. La un moment dat și pentru scurtă vreme, aceasta trece drept o teorie discutabilă și în ochii lui Pudovkin, influențat de farmecul marelui său antagonist, Eisenstein. După cum vom vedea, acesta s-a pronunțat împotriva „scenariului de fier" și în favoarea „nuvelei cinematografice", opunînd „scenariului tehnic", „scenariul emoțional" : „Scenariul nu e decît stenograma unui impuls emotiv, care caută să se încarneze în acumularea de imagini vizuale". Pudovkin mărturisește : „cînd am avut ocazia să citesc pentru prima oară un scenariu scris de Aleksandr Rjeșevski *(scris tocmai conform teoriei scenariului emoțional)* am avut o impresie foarte ciudată, pînă atunci necunoscută mie. Scenariul emoționa, așa cum emoționează o operă literară. Toată forța cuvintelor e mobilizată nu în vederea descrierii exacte a locului și a obiectului care trebuie filmat, ci în vederea transmiterii emoției și a tensiunii pe care trebuie să le simtă spectatorul cînd vizionează viitoarea construcție a montajului realizat de regizor. Rjeșevski lucrează conform nevoilor cinematografiei sovietice. O formulare lingvistică izbutită se unește cu acel simț infailibil al materialului vizual-expresiv propriu numai cineaștilor". Această mărturisire, în care Eisenstein nu e citat, e din 1930, iar în 1932 apare *Prostoi sluciai* (O întîmplare simplă) bazat tocmai pe teoria scenariului emoțional, precum și pe principiul „timpului în prim-plan". „Uneori — zice Pudovkin — o foarte mică încetinire prin filmare a mersului obișnuit al unui om, îi dă o greutate pe care nu i-am putea-o imprima prin interpretarea actoricească. Trebuie să știm să folosim cele mai diverse viteze, dacă vrem să dăm cutărui sau cutărui amănunt o proiectare în timp".

Prostoi sluciai nu e decît un intermezzo pentru Pudovkin [1]. Oricum Pudovkin înţelege „foarfecele poetic" (montajul) ca pe un adevărat limbaj al regizorului : cadrele şi secvenţele corespund cuvîntului şi frazei scriitorului ; aşa se face că „ceea ce pentru un scriitor este stilul, pentru regizor e modul său particular şi individual de montaj [2]. În afară de aceasta, datorită montajului, adevăratul material pentru crearea unui film nu mai e realitate. Realitatea există (şi de altfel, bine delimitată, aşa cum vom vedea în continuare, cînd vom vorbi despre Arnheim) în diferitele bucăţi de peliculă, dar — scurtîndu-le sau lungindu-le şi legîndu-le între ele potrivit unei exigenţe lăuntrice — regizorul opune timpului şi spaţiului real un timp şi un spaţiu ale sale, „ideale", adică cinematografice ; creează, astfel, o nouă realitate nelegată de acţiuni „care se desfăşoară într-un spaţiu şi de-a lungul unei perioade de timp determinate şi ca atare inseparabile". Se naşte astfel necesitatea unei analize şi posibilitatea de a da o evidentă şi clară reprezentare a amănuntului, îndreptînd „camera" spre punctul central al scenei, ceea ce constituie o altă caracteristică specială a cinematografului. Într-un anumit sens, acest proces e similar celui care în matematică se numeşte „diferenţiere". Fireşte că analiza e urmată de un alt moment creator : recompoziţia.

[1] În această privinţă, C. GINZBURG scrie : „Prin intermediul ritmului accelerat al filmării, Pudovkin căuta să prezinte pe ecran, cu încetinitorul, anumite momente ale acţiunii deosebit de importante, pentru ca spectatorul, cu ajutorul «prim-planului timpului» să le poată analiza cu mai multă uşurinţă. În «prim-planul timpului» sau «Zeit-Linse», Pudovkin căuta o metodă de analiză a realităţii, a vieţii sufleteşti a personajelor sale. Numai că această metodă, adesea folosită de cinematograful ştiinţific pentru analiza proceselor cu desfăşurare lentă, prezintă fenomenele reale într-o manieră deformată. Încercarea de a folosi «prim-planul timpului» în filmul *O întîmplare simplă* a însemnat pentru Pudovkin un remarcabil insucces (*Din moştenirea teoretică a lui Eisenstein şi Pudovkin* cit.)

[2] „Pentru a întări această înţeleaptă observaţie a lui Pudovkin — scrie UMBERTO BARBARO poate fi interesant de citat un exemplu propus de mine (cfr. UMBERTO BARBARO, *Il montaggio* — Montajul — în „Quadrivio", Roma, număr special cinematografic, 1934) şi pe care l-am extras din literatură, slujindu-mă de perfecta analiză făcută de Gino Ferretti poeziei lui Leopardi (cfr. extrasul din „Rassegna Nazionale") *Infinitul*. A se vedea încercările de diferite «montaje» ale primului vers : *Sempre caro mi fu quest'ermo colle* (Întotdeauna dragă mi-a fost această sihastră colină) ; e vorba fără îndoială de Leopardi.

Dragă întotdeauna mi-a fost această colină sihastră şi avem aici răceala estetizantă de alură danunziană (*gelida virgo preraffaelita* — rece fecioară preraffaelită) şi, notează acelaşi Ferretti, acea nepăsare a lui *dragă* la început, *dragă prietene* din scrisori.

Întotdeauna dragă mi-a fost această colină două sau trei «fotograme» mai mult (colle-collina) transformă splendidul edecasilab în tînguitoarea uşurătate a unui Vittorelli" (nota 25 la *Film şi Fonofilm* cit.).

Cele mai importante metode de montaj preconizate de Pudovkin sînt antiteza, paralelismul, analogia, sincronismul şi *leitmotivul*. Fireşte pentru Pudovkin montajul rămîne o bază estetică chiar şi pentru cinematograful sonor, căruia, într-un eseu ulterior, îi intuieşte unele fundamentări teoretice şi unele soluţii. El nu vede în noua invenţie o născocire mecanică care ne îngăduie să perfecţionăm naturaleţea reproductivă a imaginii, ci un moment de dezvoltare atristică. Cea dintîi funcţie a sonorului e, aşadar, aceea de a spori capacitatea expresivă a filmului. Sincronismul nu răspunde acestei exigenţe, întrucît apropie cinematograful de teatrul filmat şi obţine o mediocră imitare a realităţii. Baza fonofilmului constă într-o „desfăşurare a imaginilor şi a sonorului conform unui ritm distinct şi separat" (asincronism). Imaginea poate fixa ritmul lumii, în timp ce coloana sonoră urmează cadenţa percepţiilor vizual-auditive, în care sunetul exercită o funcţie subiectivă, iar imaginea una obiectivă, sau invers. Unitatea sunetului şi imaginii se realizează, după Pudovkin, prin interferenţa elementelor emotive cu datele viziunii ; rezultatul astfel dobîndit e o transfigurare a naturii mult mai concretă decît superficialele ei reproduceri. „În filmul mut — adaugă teoreticianul rus — am putut obţine unitatea şi libertatea care în natură e realizată doar prin abstracţie, prin activitatea creerului omenesc. Astăzi, urmînd criteriul asociativ, putem datorită fonofilmului nu numai să ne apropiem şi să racordăm puncte diferite în spaţiu, ci să şi unim imaginea cu sunete selecţionate, încît să reveleze mai adînc caracterul şi sensul imaginii înseşi". Astfel, dacă înainte putea să existe un conflict între două elemente, acum putem obţine acest conflict între patru elemente.

Fireşte, aşa cum am mai arătat, verbul „a tăia" rămîne „imperativ" şi pentru fonofilm : „Montajul nu trebuie să fie abandonat, cum cred mulţi în mod greşit". Greşesc, susţine Pudovkin, cei care afirmă că sonorul ucide „specificul filmic" şi, prin urmare, timpul ideal : ei zic că ochiul uman e capabil să perceapă cu uşurinţă şi imediat conţinutul unei serii de cadre, în timp ce ochiul nu poate să descopere, cu aceeaşi promptitudine, semnificaţia alterării sunetelor ; iată de ce ritmul variaţiilor sunetului trebuie să fie mult mai lent decît cel al variaţiilor imaginilor : montajul rapid al filmului mut trebuie să cedeze unor scene mult mai lente, încadrate

de o „cameră“ relativ imobilă, dat fiind că construcţia filmului depinde de cuvinte şi nu de succesiunea viziunilor montate dinamic. Aceste obiecţii, în aparenţă valabile, pornesc tocmai de la un concept greşit al sonorului (zgomote, dialoguri, muzică) înţeles ca reproducere mecanică, cu totul în dauna creaţiei psihologice şi artistice. „Asemenea obiecţii sînt exacte — adaugă Pudovkin — cînd se referă la legarea unei succesiuni de cadre scurte cu o altă succesiune de sunete, la fel de scurte, aflîndu-se, între ele, într-un raport pur realist. Ar fi desigur imposibil să se compună imaginile rapide care constituie secvenţa treptelor din Odessa în *Bronenoseţ Potiomkin* (Crucişătorul Potiomkin) — soldaţii care trag cu arma, femeia care ţipă, copilul care plînge — din sunete tăiate şi unite într-o manieră paralelă imaginii“. Dar, potrivit cu principiul lui Pudovkin (asincronismul) nu e „de loc necesar ca sunetul să ia naştere o dată cu imaginea fotografică corespunzătoare şi să se termine cînd se termină aceasta. Fiecare sunet (cuvînt sau muzică) se poate dezvolta fără să sufere vreo modificare, în timp ce imaginile se succed într-un ritm rapid, după cum, în timpul urmăririi unor imagini de mai mare lungime, sunetul poate să se schimbe, independent de ele, după un ritm propriu. Eu cred că numai respectînd această linie, cinematograful poate să se menţină liber faţă de imitaţia teatrală şi să depăşească hotarele teatrului, limitat pentru totdeauna de supremaţia cuvîntului, de stabilitatea punerii în scenă, de dependenţa acţiunii şi a atenţiei spectatorului, de actor şi de reducerea întregului şi vastului univers între cei patru pereţi ai unei odăi“. Din toate acestea tragem concluzia că regizorii n-ar trebui să mai aibă „nici o teamă de a tăia coloana sonoră, din moment ce acceptă principiul de a folosi sunetul în compoziţie distinctă : diferitele sunete pot fi tăiate ca şi imaginile, în cadrul montajului“. În acest sens, teoreticianul rus aminteşte că teama analogă de a „întrerupe mişcarea vizuală pe ecran, şi introducerea prim-planului... au fost răstălmăcite şi considerate drept metode nefireşti, deci inadmisibile“. „Eu cred — continuă Pudovkin — că numai în felul acesta filmul sonor (şi prin urmare cel vorbit, se va apropia de adevăratul ritm muzical mai mult decît filmul mut ; acest ritm va izvorî nu numai din mişcarea actorilor şi a obiectelor pe ecran, ci — şi aceasta e pentru noi consideraţia cea mai importantă — din justa tăiere şi montare a coloanei sonore, conexată într-un contrapunct limpede, cu imaginea“.

„Acum că am terminat *Dezertir* (Dezertorul) — încheie Pudovkin — sînt sigur că filmul sonor e, potenţial, arta viitorului. El nu e o creaţie orchestrală muzicală, nici una teatrală dominată de fenomenul actor, nici asemănătoare cu opera. E o sinteză a fiecărui element vocal, vizual, filozofic şi ne oferă posibilitatea de a transfigura lumea cu toate liniile şi umbrele sale într-o artă nouă care a urmat şi care va supravieţui tuturor celorlalte arte, pentru că ea constituie mijlocul cel mai vast prin care ne dă posibilitatea să ne exprimăm, şi azi şi mîine“. Această mare credinţă a teoreticianului rus într-un principiu — cu care fără îndoială se poate depăşi naturalismul primitiv şi cerceta zonele psihologiceşte neexplorate de filmul mut — apăruse încă din 1928 într-un manifest de bază semnat de Pudovkin însuşi, de Eisenstein şi de Alexandrov [1].

---

[1] Acest manifest, *Zaiavka*, a fost publicat în revista „Jizn Iskusstva“ (Viaţa artei), nr. 32, 1928. În acelaşi an apare, în limba engleză, în „Close Up“ (Octombrie 1928), iar în 1940 în „Cinema“ număr special dedicat celor zece ani de film sonor (a. V, nr. 108, 25 decembrie 1940). Iată traducerea manifestului :

„Idealul unui cinematograf sonor, care a constituit multă vreme un vis, a devenit acum o realitate. Americanii au inventat tehnica filmului vorbit la un nivel care permite folosirea lui practică ; în Germania se lucrează cu mult zel în aceeaşi direcţie : şi în orice parte a lumii se discută despre această artă mută care şi-a găsit în sfîrşit graiul. Noi, cei care lucrăm în U.R.S.S. sîntem pe deplin conştienţi de imperfecţiunea mijloacelor noastre tehnice actuale : ele nu sînt încă suficiente pentru a ne ajuta să obţinem succese practice şi rapide în acest nou domeniu. Oricum, însă, e poate interesant să formulăm unele consideraţii de natură teoretică, mai ales pentru că ni se pare că acest progres tehnic este folosit în mod greşit. O falsă concepţie asupra posibilităţilor noii descoperiri, poate nu numai să împiedice dezvoltarea cinematografului-artă, ci chiar să-i nimicească actuala forţă expresivă. Cinematograful de azi, alcătuit din imagini vizuale, are o enormă înrîurire asupra spectatorilor şi ocupă un loc de prim rang printre celelalte arte. După cum se ştie, mijlocul fundamental — şi unic — prin care cinematograful a dobîndit un nivel de expresie atît de înalt, este montajul. Progresul montajului, ca mijloc de expresie, este axioma pe care se întemeiază orice dezvoltare posibilă a artei cinematografice (succesul universal al filmelor sovietice se datorează în mare măsură formulării şi aplicării principiilor montajului). De aceea :

1. Pentru dezvoltarea viitoare a cinematografului, singurii factori importanţi sînt cei care tind să întărească şi să dezvolte montajul expresiv şi noile sale moduri posibile. Situîndu-ne pe această poziţie e uşor să demonstrăm că atît culoarea, cît şi stereoscopia prezintă un interes scăzut faţă de înalta semnificaţie a sunetului.

2. Totuşi, sonorul e o armă cu două tăişuri : e foarte probabil ca aplicarea lui să satisfacă numai curiozitatea publicului : vom asista în acest caz la exploatarea unei mărfi care se fabrică şi se vinde mai uşor şi anume «filmul vorbit», adică cel în care înregistrarea vocii coincide mai exact şi mai realist cu mişcările buzelor ; publicul se va putea bucura astfel de iluzia că ascultă într-adevăr un actor. Această primă perioadă de „cinema-atracţie“ va fi urmată de o a doua, pur şi simplu cumplită ; perioadă care va avea la bază decăderea industrială a celei dintîi : se va încerca crearea unei producţii pseudo-literare cu tentative înnoite de invazie teatrală. Astfel

Alexandr Dovjenko, care împreună cu Pudovkin şi cu Eisenstein, formează marea triadă a cinematografului sovietic (toţi trei au murit după război, ultimul fiind Dovjenko) aminteşte tendinţa lui constantă de a se exprima prin imagini şi, în acelaşi timp, nevoia sonorului, pe care a simţit-o cum au simţit-o şi alţii, adică nevoia de a auzi vorbind personajele de pe ecran. În legătură cu aceasta, el citează cîteva fragmente din ultimul său film mut, *Zemlia* (Pămîntul, 1929) : „A zîmbit şi a închis ochii, a zîmbit propriilor sale gînduri. Caii au nechezat“ ; „Iar bocănitul surd al picioarelor lui Vasili şi murmurul lui pasionat creează tăcere în mijlocul imobilităţii adormite...“ ; „Cîţiva cai nechează“ ; „Hei, voi, Ivani, Stepani, Grizuki ! Voi mi l-aţi omorît pe Vasili ? Nici un răspuns. Doar firele de telegraf şueră în vînt...“. În scenariul filmului *Pămîntul*, nevoia sonorului apare şi mai evidentă : „Ce păcat — notează autorul — că în cinematograf nu se poate vorbi. Întindem mîinile spre ceva, apucăm obiecte utile şi inutile, cădem, plîngem, alergăm cu efort vizibil. Şi totuşi, ceasul a sosit... Sînt atîtea lucruri de spus ! Într-o zi popoarele vor cere un răspuns la întrebarea : cine l-a ucis pe comsomolistul Vasili şi de ce ?“ [1].

---

utilizat, sonorul va distruge arta montajului : orice adaos la cadre nu va putea decît să le îmbogăţească cu sensuri şi să le potenteze ca bucăţi izolate, păgubind în mod fatal montajul care-şi dobîndeşte efectul numai ca rezultantă a unirii diferitelor bucăţi separate.

3. Numai folosirea în contrapunct a sunetului faţă de imagine oferă posibilitatea unor noi şi mai perfecte forme de montaj. De aceea, primele experienţe ale fonofilmului trebuie să fie îndreptate spre o non-coincidenţă între imaginea vizuală şi imaginea sonoră : acest sistem va duce la crearea unui nou contrapunct orchestral.

4. Descoperirea tehnică nu e un fapt întîmplător în istoria filmului, ci soluţia firească pentru avangarda cinematografică ; mulţumită ei, va fi cu putinţă să se depăşească o serie de obstacole, de netrecut altfel. Primul impediment e haosul „explicaţiilor“, care obligă la supraîncărcarea filmelor cu scene inutile în alte împrejurări, care încetinesc ritmul filmului însuşi. Temele subiectelor devin din zi în zi mai complexe, iar încercările pentru a le rezolva numai figurativ, au rămas insolubile, sau au dus la un simbolism prea fantastic. Sunetul, înţeles în adevărata sa funcţie, deci ca un element nou de montaj, independent de imaginea vizuală, va introduce în schimb un mijloc extrem de eficace pentru a exprima şi rezolva problemele complexe de care se izbea realizarea, prin imposibilitatea de a li se găsi o soluţie numai prin mijloacele vizuale.

5. Contrapunctul, aplicat filmului sonor şi vorbit, nu va elimina caracterul internaţional al cinematografului, ci-l va ridica la un nivel necunoscut încă pînă azi ; contrapunctul elimină, printre altele, pericolul de a izola o peliculă în limitele unei pieţe naţionale interne, aşa cum se întîmplă cu teatrul cinematografic. Dimpotrivă, va fi o posibilitate încă şi mai mare de a difuza în lume ideile conţinute într-un film“. (Pentru principiile lui Pudovkin despre fonofilm, vezi şi *Aktior v filme* — Actorul de film — cit.)

[1] Cfr. *La parola in Dovzenko*, Cuvîntul la Dovjenko, în „Cinema Nuovo“, Milano, a. V, n. 97, 31 decembrie 1956.

Vsevolod Pudovkin aminteşte şi de funcţia pe care trebuie s-o îndeplinească muzica în fonofilm, ea nefiind înţeleasă ca „acompaniament“, ci ca „apreciere subiectivă“ a „perceperii obiective a evenimentelor“ [1].

---

[1] Conceptul de asincronism e aşadar valabil şi pentru muzică. În orice caz o adevărată fuziune dintre muzică, imagini, dialoguri şi zgomote devine necesară (unitate sonoră). Oportunitatea renunţării la acompaniamente mai mult sau mai puţin mecanice a fost simţită şi pe timpul filmului mut : Ildebrando Pizzetti scrie o partitură originală pentru *Cabiria* (1914) de Piero Fosco ; iar D. W. Griffith se adresează unor compozitori pentru muzica cîtorva din operele sale, printre care *The Birth of a Nation* (Naşterea unei naţiuni, 1915). În acest sens, lucruri interesante scrie Douglas Moore, profesor la Universitatea din Columbia, autor al unui scurt studiu asupra istoriei şi importanţei muzicii în film („National Board of Review Magazine“, New York, nr. 8 din 1935) : importanţă concepută, tocmai, ca fuziune dintre muzică şi imagini. O dată cu Moore, mai sesizează şi alţii această necesitate. Louis Verschraeghen cere o adaptare perfectă a ritmului vizual la ritmul muzical („Avantgarde“, Lovanio, 1934), exigenţă pe care o regăsim la E. P. H. Proust („Ciné-Comoedia“, Paris, nr. 3054 din 1934). În 1935, la un congres ţinut cu ocazia manifestărilor „Maggio Fiorentino“, Daniele Amfitheatrof susţine principiul unei colaborări între regizor şi compozitor. În decembrie al aceluiaşi an, Mario Labroca reia cu mai multă autoritate acest subiect : „Autorul ales pentru a scrie muzica unui film trebuie să participe la întreaga muncă pregătitoare, trebuie să sfătuiască, să explice importanţa jocului de pauze, a raporturilor intensităţilor sonore, trebuie, cu alte cuvinte, să atragă atenţia asupra folosului ce poate fi obţinut dintr-o strînsă şi intimă colaborare a muzicii cu celelalte elemente ale construcţiei cinematografice“. („Lo Schermo“, Roma, a. I, n. 5, decembrie 1935). Articolele citate pot sluji ca punct de plecare pentru un veritabil studiu estetic. În schimb mulţi cercetători se mai limitează şi azi să pună în evidenţă folosirea greşită a muzicii în cinematograf. În remarcabilele sale „Momente ale unei aventuri în lumea sonorului“ (*Tastiera*, P. Calisse, Roma, 1945), Giuseppe Galassi observă, de exemplu, că „în cinematograf, pentru a se anima iluzia (adică pentru a se atinge un ţel, artistic numai în parte, în iluzia de viaţă concentrată, într-o aură de poezie mai mult sau mai puţin intensă sau diluată), artele ajutătoare dispar ca atare, inclusiv muzica. Cel puţin pentru moment şi în majoritatea cazurilor, sonorului i se rezervă o sarcină care, dacă nu e complement ilustrativ, e complement fonic pentru mutismul-pelicular“. După Galassi, „aservirea muzicii în cinematograf nu va putea totuşi să rămînă infructuoasă. E de presupus că din noua experienţă, muzica se va alege cu o nouă istorie, aşa după cum i s-a întîmplat după ce a intrat în serviciul dansului şi al poeziei“. Elemente pentru o istorie asupra raporturilor esenţiale între cinematograf şi muzică pot fi căutate în cîteva filme cum ar fi *Oţel* (1933) de Walter Ruttmann şi *Ceapaev* (1934) de G. N. şi S. D. Vasiliev. În cel dintîi se încearcă vizualizarea cu rezultate valabile, a muzicii (experiment, care după cum am văzut, nu e deloc nou). În această privinţă, Luigi Pirandello pentru care cinematograful trebuie să se armonizeze mai mult cu muzica decît cu literatura, declara totuşi că „dînd *Oţel* pentru ecran, intenţia lui era ca Malipiero să-i scrie fără nici un punct de referire simfonia topirii oţelului, Ruttmann creîndu-şi imaginile pe această pentagramă“ („Sparta“, Madrid, n. 8, din 1934). În *Ceapaev*, muzica devine un adevărat element filmic şi contribuie la crearea atmosferei în cîteva secvenţe : un cîntec monoton şi trist contopit cu imaginea, sugerează starea sufletească a protagonistului îndurerat de plecarea unui prieten al său ; acelaşi cîntec, care precedează bătălia, pregăteşte psihologic publicul în vederea căderii eroului şi a tovarăşilor săi. Dar se mai pot aminti şi alte exemple elocvente, cum ar fi cel oferit de Pudovkin cu *Dezertorul* : „...l-am sfătuit pe compozitor — scrie regizorul rus — să creeze o muzică în care tema constantă să fie curajul şi certitudinea în victoria finală. De la început pînă la sfîrşit muzica se desfăşoară într-un crescendo gradat. Am legat această temă directă şi continuă de curbele complexe ale imaginii. Succesiunea vizuală ne dă, în progresia ei, întîi emoţia speranţei, înlocuită apoi de cea a primejdiei, apoi redeşteptarea spiritului de rezistenţă al muncitorilor, la început plin de succes, apoi înfrînt şi, în sfîrşit, renaşterea propriei lor puteri şi a steagului lor.

În *Film-Regie und Film-Manuskript* se acordă o deosebită atenţie şi materialului plastic : un complex de elemente (mai ales obiecte), de care regizorul se serveşte cînd îşi creează operele şi în care intră chiar şi actorii. Pudovkin afirmă că preferă aşa numitele „tipuri" actorilor de profesie. „Am ajuns — scrie el — la hotărîrea de a lucra cu oameni care n-au văzut niciodată o piesă şi nici o peliculă". În realitate, filmele sale demonstrează, cel puţin în parte, contrariul [1], aşa cum afirmă el însuşi în *Aktior v Filme* (Actorul în film, Gosudarstvennaia Akademia Iskusstvovedenia, Leningrad, 1934) în care reelaborează într-un adevărat tratat, principiile privitoare la interpretarea cinematografică [2]. În ciuda aparenţelor, alte contradicţii substanţiale nu ne mai izbesc. Dacă *Film şi fonofilm* afirmă că actorul e materialul brut în mîna regizorului, nu e exclus ca acelaşi actor să devină un element viu, dezbărat de orice mecanicitate. Se impune o singură condiţie : să aibă „o cunoaştere deplină şi absolută a procesului creator al filmului, aşa cum trebuie s-o aibă regizorul". Pe această cunoaştere se bazează tocmai teoriile enunţate în *Aktior v Filme*. Actorul poate crea un personaj adevărat şi vital prin elaborarea unui proces care presupune o cultură vastă şi, printre altele, un scenariu special şi un montaj special. Cu scenariul

---

Cînd scena se deschide cu strada elegantă şi paşnică, muzica e de intonaţie războinică, cînd apar demonstranţii, ea conduce publicul în toiul demonstraţiei ; la sosirea poliţiei, publicul simte excitarea şi furia disperată a muncitorilor, simte chiar pe pielea lui tropotul cailor. Cînd muncitorii pierd teren, tema victorioasă a muzicii sporeşte ; cînd muncitorii sînt înfrînţi şi împrăştiaţi, muzica devine mai puternică, sugerînd, tot timpul, victoria şi exaltarea ; iar cînd muncitorii îşi desfăşoară flamurile, muzica ajunge la punctul culminant, coincizînd în sfîrşit în esenţa ei cu cea a imaginii" (*Film şi fonofilm* cit.). În *Dezertorul*, muzica dobîndeşte tocmai funcţia spre care se tindea : „după cum imaginea e o percepţie obiectivă a evenimentelor, muzica exprimă aprecierea subiectivă a acestei obiectivităţi".

Despre cinematograf şi muzică cfr. printre altele, KURT LONDON, *Film Music* (Faber and Faber, London 1936) ; M. KEREMUSIN, *Muzyka zvukovovo filma* (Muzica filmului sonor, Goskinoizdat, Moskva, 1939) ; NAZARENO TADDEI S. J., *Funzione estetica della musica nel film* (Funcţia estetică a muzicii în film, în „Bianco e Nero", Roma a. X, n. 1, ianuarie 1949). Diferiţi autori : *Le film sonore, L'écran et la musique en 1935* (număr special din „La Revue Musicale", Paris, decembrie 1934).

[1] În *Koneţ Sankt-Peterburga* (Sfîrşitul Sankt-Petersburgului, 1927), Pudovkin întrebuinţează, de exemplu, actori profesionişti.

[2] În această carte, în care sînt adunate lecţiile ţinute la Secţia de cinematografie a Academiei de Belle Arte din Leningrad, Pudovkin precizează : „Departe de mine afirmaţia că cinematograful nu are nevoie de actori. Formularea acestei teorii mi-a fost atribuită fără să se ţină seama că în întreaga mea activitate din trecut am folosit, chiar în fiecare film, pînă şi bătrîni actori de teatru. Trebuie să respingem cu energie părerea că un non-actor poate să joace un rol mare şi complicat... Într-un anumit fel, şi actorul neprofesionist, ocazional (şi e de preferat să nu fie numit «tip»), trebuie să execute indicaţiile regizorului şi, cu alte cuvinte, să joace".

pentru actori (şi prin urmare pentru repetiţiile lor), bucăţile separate, relative la fiecare personaj luat în parte sînt alăturate una de cealaltă astfel încît să compună părţi de interpretare de o mai mare durată, permiţînd o neîntreruptă mişcare interioară, pentru o unitate şi o vitalitate necesare rolului. „Nu încape nici o îndoială că, în cursul repetiţiilor, din acest scenariu trebuie să se nască o unitate care să fie definitivă, care să înlocuiască în mod legitim şi avantajos premiera şi care să fie singura valabilă pentru turnare". Montajul interpretării (compoziţia pe ecran a unor fragmente turnate separat şi în locuri deosebite : „geografie ideală"), vine să substituie tehnica de care are nevoie actorul de teatru pentru a „teatraliza" imaginea dobîndită de rolul său. Conceptul acestui montaj presupune „prin analogie cu ceea ce se petrece în teatru, că actorul are înainte de toate capacitatea de a se folosi, în deplină cunoştinţă de cauză, de variaţia de unghiuri şi de cadru pentru a-şi exterioriza rolul. În al doilea rînd, el comportă cunoaşterea amintită, la actor, a mijloacelor montajului creator al întregului film". Numai aşa se poate înţelege şi valorifica la maximum interpretarea. Din toate acestea rezultă o intimă colaborare între regizor şi actor, colaborare ce se extinde şi asupra celorlalte persoane care lucrează la un film, cel din urmă nefiind operatorul. Pudovkin susţine de fapt că, la baza creaţiei cinematografice, se află „munca colectivă". Acest principiu e apărat de Pudovkin şi atunci cînd îşi revede poziţia estetică generală, incluzînd-o în cel mai înalt grad în materialismul dialectic, adică atunci cînd denunţă pericolele formalismului la care pot duce teoriile asupra modurilor de montaj, schematizate de el într-o primă perioadă. „Trebuie să spun că doi oameni, creatori în două domenii de artă diferite, deşi apropiate, se contopesc pentru mine într-o singură persoană. Ei sînt Lev Tolstoi şi K. S. Stanislavski", afirmă Pudovkin în ultimul său eseu teoretic. Am văzut mai sus ce influenţă a exercitat Stanislavski asupra lui (el îl defineşte „primul savant adevărat al teatrului realist"). Despre Tolstoi scrie : „Romanele lui Tolstoi au lărgit cadrul cunoştinţelor mele asupra oamenilor vii. Tolstoi a fost pentru mine o şcoală vastă şi hotărîtoare şi mi-a educat capacitatea de a vedea oamenii cu ochiul unui artist, ceea ce m-a ajutat să înţeleg

pînă la ce adîncime şi precizie de coincidenţă cu viaţa reală poate duce un artist imaginea născută din arta lui..." [1].

„Teoria trebuie să fie întărită prin practică, iar practica trebuie să se universalizeze în teorie". Credincios acestei enunţări, Pudovkin e strîns legat de istoria cinematografului nu numai prin cărţile sale, ci şi prin interpretările şi creaţiile sale regizorale. Primele contacte cu „camera" datează, după cum s-a văzut, din 1920, an în care e actor şi regizează, în colaborare cu Prestiani, *V dni borbî* (În zilele de luptă). În *Neobîceainnie prikliucenia Mistera Westa v strane bolşevikov* (Extraordinarele aventuri ale lui Mr. West în ţara bolşevicilor, 1924) interpretarea sa se conformează principiilor lui Kuleşov, regizorul filmului. Primul şi „unicul rol cu adevărat important" [2], îl susţine în *Jivoi trup* (Cadavrul viu, 1929) al lui Fiodor Ozep. După cîteva experienţe regizorale (*Mehanika golovnovo mosga,* Mecanismul creerului, 1925 ; *Şahmatnaia goriacika,* Febra jocului de şah, 1925) se impune în întreaga lume cu *Mati* (Mama, 1926), *Koneţ Sankt-Peterburga* (Sfîrşitul Sankt-Petersburgului, 1927) şi *Potomok Ginghis-Hana* (Urmaşul lui Genghis-Han, cunoscut şi sub numele de *Furtuni deasupra Asiei,* 1928) : opere considerate astăzi drept „clasice". Interesante sînt *Prostoi sluciai* (O întîmplare simplă, 1932), care e primul său film sonor, şi *Dezertir* (Dezertorul, 1933). Realizează după aceea *Pobeda* (Victoria, 1938), *Minin i Pojarski* (1939), *Suvorov* (1940), *Slavnost v Jirmunke* (Petrecere la Jirmunka, 1941), *Admiral Nahimov* (1947), *Jukovski* (1950) şi — în colaborare cu Esther Şub — un film antologic de montaj, *Kino za 20 let* (Douăzeci de ani de cinema).

Pînă la moartea sa (Moscova, 30 iunie 1953), Pudovkin a continuat să desfăşoare activitate de actor (*Ivan Groznîi,* Ivan cel Groaznic, 1943—45), alternativ cu cea de regizor, şi de profesor la Institutul superior de cinematografie. El îşi dezvoltă, cu fidelitate, nucleele personalităţii şi temele experienţei sale, pînă în ultimul film, considerînd acest lucru ca o datorie morală şi o responsabilitate faţă de contemporani. Extras liber din romanul *Secerişul* de

[1] Cfr. *Il mestiere del regista,* Meseria regizorului, Bocca, Milano—Roma 1954.

[2] Cfr. *Aktior v Filme.* În aceeaşi carte, Pudovkin afirmă în orice caz : „Eu n-am fost aici regizor, rolul meu era mare şi complex. În orice moment al desfăşurării rolului, ar fi trebuit să se pună problema întregului, a organicităţii rolului însuşi, a funcţiei sale în film şi a temei întregului film. Trebuie să admitem, cu onestitate, că nu s-a făcut nimic din toate acestea".

Galina Nikolaeva, *Vozvrascienie Vasilia Bortnikova* (Întoarcerea lui Vasili Bortnikov, 1953) reia, cu motive noi, tema principală a vechilor sale filme : naşterea unei conştiinţe. Această conştiinţă e de altă natură şi are altă intensitate decît de exemplu, cea a tînărului ţăran din *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului.* Şi Bortnikov e un ţăran, dar zilele lui Octombrie au trecut, iar problemele sale sînt deosebite.

Noutatea filmului constă înainte de toate în faptul că Pudovkin ia poziţie împotriva prea numeroaselor opere — şi nu numai cinematografice — „edificatoare", apologetice, „epico-monumentale". Interesul lui de totdeauna pentru individ şi pentru psihologia personajelor îl autorizează să respingă cel dintîi aşa-numita teorie a lipsei de conflict în societatea sovietică şi să reîncetăţenească contradicţiile particulare, necesare şi ele pentru reprezentarea omului : să reîncetăţenească adică exacta semnificaţie şi exacta dimensiune a conceptului de „tipic", adeseori alterat şi deformat.

În *Vasili* întîlnim rămăşiţele vechiului în nou. Ce raporturi există între protagonist şi Avdotia şi de ce natură sînt ele ? Întors acasă la cîţiva ani după război şi într-un moment cînd toată lumea îl crede mort, Vasili îşi găseşte nevasta măritată cu un altul. Durerea ascute aspectele negative ale caracterului său, cum ar fi de exemplu, convingerea că femeia se află pe un plan inferior în ce priveşte răspunderile şi drepturile. Treptat-treptat, el depăşeşte prejudecăţile şi numai în clipa cînd iubirea dintre cei doi se poate întemeia pe baze comune de egalitate, încep să trăiască din nou împreună. Această depăşire e posibilă numai fiindcă, deşi avînd drept punct de plecare un conflict individual şi privat, drama eroilor nu rămîne izolată, ci vine în contact cu drama altor oameni incluşi într-o anumită realitate. Desfăşurarea şi deznodămîntul conflictului nu depind numai de calităţile personale şi de caracterele lui Vasili şi al Avdotiei, ci totodată de calităţile şi de caracterele indivizilor care trăiesc alături de ei şi cu ei. Fericirea lui Vasili şi a Avdotiei nu se poate separa de interesele comunităţii şi tocmai în cadrul acestor interese îşi pot reconstitui ei familia. Cine vede filmul în această cheie poate desprinde secretul poetic al finalului în cuvintele pe care bărbatul le spune femeii regăsite : „asta înseamnă fericire" ; şi totodată în „religiozitatea" umană, în pudoarea şi respectul de care regizorul dă

dovadă în prezentarea personajelor, în marea dorinţă a unui sat întreg — ţărani, tractorişti, mecanici, lipsiţi încă de orice fel de cultură — de a învăţa lucruri noi.

Pudovkin adaugă un surplus de poezie la poezia pe care o acordase dinainte oamenilor. Dar nu totul e poezie în *Bortnikov*. „Sînt convins — mărturisea regizorul — de legitimitatea sarcinii mele, dar în acelaşi timp sînt plin de îndoieli cu privire la capacitatea mea de a-mi concretiza în mod convingător ideea şi de a o transforma într-un patrimoniu al spectatorilor". Forţa emotivă, dezvoltarea unor situaţii şi personaje, formarea caracterului lor, au uneori în dialog aspectul unei discuţii logice, didactice. Cît despre viaţa colhozurilor şi problemele ce le ridică, ea nu încheagă totdeauna cum s-ar cuveni conflictele dramatice. Mîna sigură a regizorului şi avîntul artistului, le simţim în episoadele care povestesc istoria lui Bortnikov şi mai puţin atunci cînd acţiunea se extinde la viaţa satului. Imposibilitatea de a ajunge la acest echilibru se simte chiar din primele secvenţe, în trecerea de la splendida realizare a întoarcerii eroului, atît de dureros încadrată în culorile întunecate ale iernii, la scena în care Vasili se duce la sediul raionului. Pudovkin se străduieşte să depăşească incertitudinile printr-o reprezentare lirică a peisajului, văzut în succesiunea anotimpurilor (cîmpurile care se dezgheaţă amintesc secvenţa primăverii din *Mama* : materialul plastic e analog), cu folosirea unei culori bogate în tonalităţi avînd o funcţie dramatică şi tematică. Bucuria unei viziuni clare şi suferinţa că nu poate face — spune un personaj din film — ce ar trebui şi ar voi, izbucnesc în această operă şi determină un nou conflict în afara personajelor, conflictul dintre Pudovkin-omul şi Pudovkin-artistul. Şi tocmai această suferinţă atestă şi documentează o extremă sinceritate, tocmai ea face din *Bortnikov* opera plină de cele mai adînci frămîntări în cinematografia sovietică din ultimii ani, indicîndu-i un nou drum bogat în motive de dezvoltare şi în posibilităţi. Avem parcă impresia că auzim cuvintele rostite de Pudovkin la sfîrşitul vieţii sale : „Pentru mine, Tolstoi nu e doar un scriitor pe care îl iubesc, ci un domeniu al artei în care dobîndesc conştiinţă de mine însumi, în faza unei percepţii deosebit de limpezi şi de lucide a vieţii". [1]

[1] LEON MOUSSINAC, *Le cinéma sovietique* cit.



36. Aleksandr Dovjenko. *Arsenal* (1929).



37. Hans Richter, S. M. Eisenstein şi Man Ray (1929).



42. Aleksandr Dovjenko. *Pămîntul* (1930).

Montajul „a posteriori"

Montajul *a priori* şi prin urmare „scenariul de fier" condamnă, după cum am văzut, principiile lui Dziga Vertov, la baza cărora Léon Moussinac admite existenţa „unei contradicţii teoretice destul de grave". Deoarece nu se poate concepe posibilitatea aplicării „unui procedeu artistic de construcţie în care elementele să nu fie ele însele artistice" [1]. „Critica teoriei lui Dziga Vertov — adaugă pe bună dreptate Margadonna — trebuie întemeiată nu atît pe folosirea elementelor neartistice într-un procedeu artistic (Joris Ivens şi-atîţia alţii au demonstrat, dacă mai era necesar, că lucrul acesta e posibil), ci în intenţia reducerii montajului la un procedeu ştiinţific : în felul acesta, cum afirma pe bună dreptate Charensol, geniul naratorului nu-l egalează pe cel al operatorului. Ca şi cum ar fi vorba despre un pseudo-povestitor care dispune de o memorie excelentă (cum au, de pildă, atîţia erudiţi), dar nu ştie să-şi folosească în mod artistic amintirile" [2]. Între cele două teorii, aceea a montajului arbitrar a lui Dziga Vertov şi a montajului *a priori* a lui Kuleşov şi Pudovkin, se inserează principiile lui Serghei Mihailovici Eisenstein. „S-ar putea spune — ne avertizează Moussinac — că evoluînd pe aceeaşi linie de activitate, Eisenstein se situează în centru, în timp ce Pudovkin se află la dreapta şi Dziga Vertov la stînga ; procedăm astfel deşi n-avem intenţia să dăm vreo justificare acestei scheme arbitrare, ci să oferim doar elemente pentru o discuţie" [3]. „Eisenstein este — adaugă Lebedev — cel dintîi artist revoluţionar, în sensul deplin al cuvîntului, deşi în mod condiţionat şi cu oarecare rezervă". [4]

Eisenstein s-a născut la Riga (Letonia) în ziua de 23 ianuarie 1898. Fiu al unui inginer constructor, face la Petrograd aceleaşi studii ca şi tatăl său, fără să le poată însă termina. E dornic să devină pictor şi între 1918 şi 1920 îl găsim în rîndurile Armatei Roşii, compilînd afişe. În 1920, după ce a întemeiat în colaborare cu Meyerhold teatrul Proletcultului, devine scenograf şi regizor de teatru,

[1] Ettore M. Margadonna, *Cinematograful, eri şi azi* cit.
[2] Cfr. *Meseria de regizor* cit.
[3] LEON MOUSSINAC, *Le cinéma soviétique* cit.
[4] N. LEBEDEV, *op. cit.*

pune în scenă London și Ostrovski și, urmînd exemplul maestrului, împrumută pentru spectacolele sale un mare număr de elemente din domeniul circului și *music-hallului*. În reprezentațiile teatrale propriu-zise introduce și elemente cinematografice, „sistem care va fi urmat mai tîrziu de Tairov". [1]

În afară de experiența în domeniul teatrului și al picturii, cunoașterea curentelor strînse în jurul Proletcultului („Lef", futurism etc.), ca și experiența acestei mișcări, sînt hotărîtoare pentru formarea teoretică și practică a lui Eisenstein. În momentul intrării sale în această organizație — independentă de partid și de multe ori chiar în conflict cu acesta în problemele culturale — Proletcultul e în toiul dezvoltării sale. Mișcarea a luat ființă înainte de Revoluția din Octombrie, scopul ei fiind stimularea activității artistice în sînul maselor muncitoare. A suferit o serie de modificări, dar criticile lui Lenin n-au izbutit să elimine principiile lui A. Bogdanov, filozoful empiriocriticismului, care refuza clasei muncitoare posibilitatea de „a avea acces la cele mai înalte rezultate ale culturii umane în general" și afirma că principiul estetic fundamental al artei proletare e „colectivismul". „Noua artă — declară Bogdanov — își alege drept erou propriu nu individul ci colectivitatea". În problemele formale, pozițiile dominante erau ocupate încă de futuriști, de decadenți, de formaliști și de idealiști.

De comun acord cu „Lef" și cu Proletcultul, scrie Lebedev, „Eisenstein neagă moștenirea cultural-artistică, proclamă cruciada împotriva tuturor vechilor forme de artă, disprețuiește pictura, teatrul de operă și teatrul dramatic, considerîndu-le realizări de nivel meșteșugăresc și, deci, inacceptabile pentru epoca noastră industrializată, și condamnă realismul ca fiind un stil pasiv și aderent la niște clase depășite și muribunde". Prima piesă pe care o pune în scenă în modul despre care am amintit este *Orice naș își are nașul* de Ostrovski. Cu acest prilej publică în 1923, în numărul 3 al revistei „Lef", teoria „montajului atracțiilor".

Vechiul teatru de „reprezentare-narațiune", afirmă cu ocazia aceasta Eisenstein, e istovit. Locul lui l-a luat teatrul de „agitație-

[1] ETTORE LO GATTO, *Il teatro russo* (Teatrul rus), Treves, Milano 1917.

atracție", dinamic și excentric. Sarcina acestui teatru, ca a oricărei arte de spectacol în general, este „să lucreze" spectacolul. Materialul fundamental al teatrului e spectatorul și formarea lui conform schemelor pe care le dorim. Spectacolul e un montaj liber de senzații impuse (atracții) alese în mod arbitrar, independente și legate printr-un motiv tematic unic. Subiectul și povestirea aparțin vechiului teatru de „reprezentare-narațiune" și sînt cu totul de prisos în noul teatru de „agit-atracție". A face un spectacol bun înseamnă a compune un program solid de circ și de varietăți, plecînd de la teza operei luată ca bază. Numai atracțiile și sistemul pe care-l alcătuiesc constituie miezul eficacității spectacolului. Atracția e conținută în fiecare moment culminant al teatrului, adică în fiecare element al său care supune spectatorul la o acțiune psihologică și senzorială, verificată experimental și calculată matematic pentru a produce un anumit „șoc" emotiv. O acțiune psihologică și senzorială poate fi determinată și de o reprezentație imediată de Grand-Guignol de pildă, adică apariția pe scenă a unor ochi scoși, a unor mîini și picioare tăiate, sau participarea actorului prin intermediul telefonului la o acțiune halucinantă care se desfășoară la zeci de kilometri distanță (ceea ce constituie un surogat al „geografiei ideale", care se folosește în film) ; sau : situația unui om beat care simte că se apropie pericolul și ale cărui strigăte de ajutor sînt considerate strigăte de entuziasm.

Foarte curînd, după ce regizează alte două spectacole bazate pe teoria montajului atracțiilor, Eisenstein părăsește teatrul și se consacră cinematografului, de care se apropie, mărturisește el, pentru a-și realiza proiectele, fără a mai fi limitate de scenă, de public, de actori și de latura „teribil de artificială" a teatrului. Cele dintîi filme străine pe care le vede sînt realizate de Griffith : e vorba de *Nașterea unei națiuni* (1915) și de *Intoleranța* (1916) [1]. În orice caz, Moussinac se îndoiește că regizorul american a provocat „revelația" regizorului rus ; în legătură cu aceasta, Francesco Pasinetti rela-

[1] Cfr. JEAN RICHARD, *Les grands réalisateurs russes*, în „Cinéa", Paris, n. 21, ianuarie 1932 ; ETTORE M. MARGADONNA, *Cinema ieri e oggi* cit.

tează că Eisenstein a ajuns la cinema datorită lui Lupu Pick [1]. Filmele lui Griffith, a cărui influenţă apare evidentă, după cum am văzut, la alţi teoreticieni, au „caracteristici comune“ cu acelea ale lui Eisenstein : a se vedea, în primul rînd, „simpla şi eterna contradicţie în lupta dintre bine şi rău, dintre trecut şi prezent, dintre adevăr şi greşeală, contradicţie care duce, fireşte, la alegerea cadenţei înseşi a filmului“ [2]. Ceea ce-l atrage îndeosebi pe Eisenstein spre cinema sînt, mai ales, „admirabilele posibilităţi ale montajului“.

De interesul pe care-l manifestă în această direcţie nu sînt şi nici nu pot fi străine încercările, mai mult sau mai puţin experimentale, făcute cu puţini ani înainte, în U.R.S.S., de către Kuleşov şi Dziga Vertov, sau intuiţia maestrului Meyerhold despre care am vorbit, momentul revoluţionar deosebit şi mediul cultural în care trăieşte şi activează, mediu unde principiul montajului e aplicat mai mult sau mai puţin inconştient în toate artele ce au afinitate cu literatura. Eisenstein studiază cu grijă experimentele celor doi „novatori“, cum de altfel o demonstrează criticile pe care le adresează acestora, şi care constituie punctul de plecare pentru o mai profundă cercetare a montajului ca bază artistică a filmului. Vom vedea, în continuare, că există puncte de contact — în afară de cele de dezacord — între Eisenstein şi Dziga Vertov ; lucrul acesta apare evident încă în teoria atracţiilor, oricît de mare ar fi cantitatea de arbitrar care o caracterizează cînd e vorba de legarea diferitelor scene, bazate pe repulsia faţă de subiect ; cît despre *Stacika* (Greva, 1924) — cel dintîi lung-metraj al lui Eisenstein — are o mare asemănare cu *Pravda* lui Dziga Vertov.

Eisenstein se apropie aşadar de cinematograf fiindcă îl socoteşte „etapa actuală a teatrului“ : „de fapt, spune el, teatrul ca unitate independentă a construcţiei revoluţionare, teatrul revoluţionar nu mai există ca problemă. E absurd să perfecţionezi un plug

[1] Cfr. *Filmlexicon, Piccola enciclopedia cinematografica* (Filmeuropa, Milano 1948) compilată de Francesco Pasinetti pe baza lui *Kleines Filmlexikon* de Charles Reinert (Benziger and Co., Einsiedeln-Zürich 1946). Pasinetti însuşi însă, în *Eisenstein sau despre coerenţa stilistică* („Bianco e Nero“, Roma a. IX, n. 1, martie 1948) relatează : „Eisenstein a învăţat mult de la un Griffith al marilor spectacole şi mai curînd de la regizorul din Kentucky decît de la Lupu Pick...“

[2] LÉON MOUSSINAC, *Le cinéma sovietique* cit.

cînd poţi să cumperi un tractor“ [1]. Prin 1923—24, adică la cîţiva ani după Dziga Vertov şi Kuleşov, Eisenstein pătrunde în lumea cinematografului şi începe prin a transfera în film, teoria montajului atracţiilor. Potrivit cu această teorie, observă Eisenstein, important în cinematograf nu e să înfăţişezi faptele, ci să combini reacţiile emotive ale publicului. Prin urmare, atît din punct de vedere teoretic cît şi din punct de vedere practic, se poate concepe o construcţie fără legătură de subiect sau de logică, în stare să provoace un lanţ de reflexe condiţionate, pe care voinţa monteurului le leagă de evenimentele introduse, cu un rezultat care, conexat la aceleaşi evenimente, stabileşte un nou lanţ de reflexe. Aceasta e realizarea fundamentării pe un efect tematic, adică executarea sarcinii propagandistice. În afara „agitaţiei“, subliniază el, nu există sau, mai bine zis, nu trebuie să existe cinematograf.

Greva porneşte de fapt de la următoarele principii : 1) eliminarea figurilor individuale, a eroilor care se disting din mase ; 2) eliminarea înlănţuirilor particulare de evenimente (e vorba de „trama-naraţiune“, care chiar dacă nu e personală, se ridică în mod „personal“ deasupra masei evenimentelor). Atît punerea în evidenţă a personalităţii eroului, cît şi substanţa tramei-naraţiune, subliniază Eisenstein, sînt produse ale unei concepţii individualiste despre lume incompatibilă cu concepţia de clasă a cinematografului. Eisenstein, observă Lebedev, e absolut de acord cu ideologia proletcultistă „colectivistă“ a lui Bogdanov, pe de o parte, şi cu metoda „montajului atracţiilor“, pe de alta.

După *Crucişătorul Potiomkin* care, deşi socotit de regizor ca o victorie a „montajului atracţiilor“, se îndepărtează de unul din principiile sale cele mai polemice, adică absenţa subiectului — Eisenstein elaborează teoria „cinematografului intelectual“, a „gîndirii cinematografice“, a ceea ce el numeşte „pasărea albastră a cinematografiei conceptuale“, ale cărei ecouri le vom găsi în opera sa chiar şi cînd o va respinge, cînd o va abandona în parte. E preocupat să găsească noi căi, noi legi, noi forme în locul celor tradiţio-

[1] Cu cîţiva ani înainte, în 1913, Maiakovski scrisese : „Teatrul s-a condamnat singur la moarte şi trebuie să-şi încredinţeze moştenirea, cinematografului. Transpunînd într-o ramură industrială realismul naiv şi măiestria artistică a unui Cehov sau a unui Gorki, cinematograful netezeşte calea spre un teatru al viitorului şi spre o artă liberă a actorului“ (*Teatr, kinematograf, futurizm*, în „Kinojurnal, n. 14, 1913).

nale pentru „a putea reda cu mijloacele filmului nu numai emoţiile şi sentimentele, ci şi conceptele politice, filozofice, ştiinţifice" (Lebedev). E timpul, spune el, ca cinematograful să înceapă a opera cu o gîndire abstractă, reductibilă la un concept concret. Sfera de lucru a noilor posibilităţi filmice e reducţia directă pentru ecran a unor concepte clasice utile, precum şi a unor metodici, tactici şi lozinci practice fără a se recurge cu această ocazie la bagajul suspect al trecutului dramatic şi psihologic. Filmul trebuie să anuleze dualismul sferelor „sentimentului" şi „raţiunii" : „să restituim ştiinţei sensibilitatea procesului intelectual, propria sa ardoare şi pasiune, să împlîntăm procesul abstract al gîndirii în clocotul activităţii practice, să restituim formulei speculative care lîncezeşte, întreaga ei glorie şi bogăţia formei simţită cu vigoare animalică, să dăm arbitrarului formal claritatea unei formulări ideologice".

Soluţia acestei probleme, adaugă Eisenstein, nu se poate găsi decît în cinematograful intelectual, în sinteza filmului emoţional, documentar şi absolut. Numai cinematograful intelectual e în măsură să pună capăt contradicţiei dintre „limbajul logicii" şi „limbajul imaginilor" în baza limbii dialecticii cinematografice. Cinematograful e în măsură, şi în consecinţă are datoria, să adopte pentru ecran, în mod concret şi sensibil, dialectica substanţei dezbaterilor ideologice în formă pură, fără să recurgă la tramă, la subiect pentru personajul viu. Cinematograful intelectual poate şi trebuie să rezolve tematici de tipul : „Devierea de dreapta", „Devierea de stînga", „Metoda dialectică", „Tactica bolşevismului". Şi trebuie s-o facă nu numai în mici episoade caracteristice, ci prin expunerea unor sisteme complete şi a unor sisteme de concepte. Din punct de vedere practic, cînd e vorba de calitatea temei la care vrea să-şi aplice teoria, Eisenstein tinde spre *Capitalul* lui Marx ; totuşi, mijlocul prin care înţelege să „realizeze această grandioasă punere în scenă" rămîne o taină.

Eisenstein crede, aşadar, că a ajuns la un cinematograf pur, intelectual, în stare să dea formă imediată ideilor, conceptelor, unui întreg sistem filozofic, fără să mai aibă nevoie de metafore, de perifraze. Toate acestea îi apar ca „o condiţie a acelei sinteze a expresiei artistice şi a concepţiei ştiinţifice spre care tinde". Sesizînd

astfel necesitatea ca regizorul de film să posede o adîncă şi vastă pregătire culturală, Eisenstein tinde prin intelectul şi studiile sale spre enciclopedie, chiar dacă rezultatele efective ar putea fi dezordonate [1]. Întîlnirile sale cu poeţi, scriitori, pictori sînt frecvente, şi personalităţile respective sînt din cele mai diferite ; Joyce — căruia îi ia apărarea în U.R.S.S. [2] — Theodor Dreiser, Upton Sinclair, Milton — de care-şi aduce aminte pentru bătălia din *Nevski* — Walt Whitman, D. H. Lawrence, El Greco, Toulouse-Lautreac, Daumier, Diego Rivera şi atîţia alţii. Studiază istorie, ştiinţă, filozofie, psihologie, reflexologie, psihanaliză, civilizaţiile antice, marile culturi cla-

---

[1] „Spectator, critic, om de cultură şi gînditor, Eisenstein urmărea cu un interes permanent şi pasionat noutăţile artistice, culturale, ştiinţifice din America, Anglia, Franţa, Germania, China, Japonia. Un roman „foileton" american, care-l interesa pentru descrierea moravurilor, dobîndea un loc în mintea lui alături de speculaţii filozofice şi de viziuni estetice... O clipă după ce citise pagini din Bergson sau din Freud, pune mîna pe „New Yorker". Adesea s-ar fi putut spune că între diferitele domenii care stîrneau interesul lui Eisenstein, nu există nici o legătură imediată. De cele mai multe ori, treceau luni întregi sau chiar ani, înainte ca el să revadă critic studiile şi reflecţiile sale, mai cu seamă în lumina teoriilor marxism-leninismului... În biblioteca lui Eisenstein nu era urmă de ordine, materialul fiind adunat într-o învălmăşală indescriptibilă. Tratatele ştiinţifice se înşirau în rînd cu romane poliţiste de Agatha Christie, texte de poezie alături de opuscule de poezie populară, *Ulisse* al lui Joyce alături de Biblie. Volume de psihologie, de antropologie, de fiziologie, de artă figurativă şi de cultură variată erau amestecate de-a valma. Trebuie să menţionez, o operă a lui Platon printre romanele de aventuri ale lui Van Dine. În ansamblu, biblioteca aceea conţinea cam de toate... Opere ca *Madame Bovary* de Flaubert şi romanele lui Balzac şi Zola, erau pline de însemnări şi de schiţe pentru o eventuală punere în scenă teatrală sau cinematografică. *Thérese Raquin* fusese chiar transpusă în termeni de spectacol dramatic, după schema unui cerc închis tot mai strîmt, în timp ce monologul interior al lui Bloom din *Ulisse* de Joyce fusese redus la o schemă de tratare cinematografică" (MARIE SETON, *Eisenstein, a Biography*, The Bodley Head, London, 1952 ; trad. it. : *S. M. Eisenstein*, Bocca, Milano—Roma 1954).

[2] „James Joyce a ales un personaj izolat, Bloom, pe care l-a instalat sub microscop timp de o zi. La rîndul nostru, putem instala şi noi sub placa microscopului mulţimea care se îngrămădeşte în Piaţa Roşie în timpul unei demonstraţii, fiind în cîştig în privinţa varietăţii elementelor. Această metodă poate fi aplicată dacă vrem să ştim tot ce se întîmplă, de exemplu, între orele douăsprezece şi unu. Nu e numai un sistem ştiinţific de muncă, ci şi o metodă ştiinţifică aplicată la artă... Critici ca Radek spun că noi nu vedem oamenii cum îi vede Joyce, de aceea acest gen de literatură e indezirabil în Uniunea Sovietică, neavînd nimic comun cu realitatea. Această afirmaţie e greşită, pentru că dacă vrem să cunoaştem microbii, trebuie să-i studiem într-un laborator de biologie. Trebuie să-l studiem pe Joyce. Timp de doi ani s-a discutat asupra oportunităţii de a-l traduce ca materie de studiu, dar în urma discursului lui Radek, s-a renunţat la această idee. Scriitorii ruşi pierd mult din pricina aceasta. Cît despre mine, discursul lui Radek m-a indignat. L-am analizat şi am găsit o interpretare convenţională a lui Joyce. Radek s-a plîns că Joyce şi-a aşezat personajul în afara realităţii obiective care-l înconjură. Dar lucrul acesta e foarte explicabil dacă luăm în considerare originea socială a autorului. Joyce dezvoltă linia trasată de Balzac, şi noi trebuie să-i studiem experimentul în profunzime. Mă gîndesc că în orice caz lucrarea sa *Muncă şi progres (sic*, pentru *Work in Progress)* înseamnă un pas înapoi : sau cel puţin că Joyce nu poate merge şi mai departe, în opera sa literară" (dintr-o lecţie a lui Eisenstein la Institutul de cinematografie, în toamna lui 1934 ; cfr. MARIE SETON, *op. cit.*).

sice : „Grecii, China şi Japonia din perioada de aur, Renaşterea italiană, Spania lui El Greco, Anglia lui Shakespeare, Franţa lui Zola şi Balzac şi, în acelaşi timp, civilizaţiile indigene din Pacific în lumina explorărilor din secolul trecut". Visul lui Eisenstein e Leonardo, şi iată că, pe neaşteptate — dar nu tot atît de neaşteptat în mintea regizorului — *Gioconda* apare în *Linia generală*. Pe de altă parte, Eisenstein spune că notiţele pentru fresca *Potopul* constituie un mare fragment cinematografic, un exemplu clasic de montaj.

În ce priveşte concepţia sa filozofică, Eisenstein pleacă de la stînga hegeliană : „După Marx şi Engels, dialectica, ca sistem, nu e decît reflectarea constantă a procesului dialectic (existenţă) a întîmplărilor exterioare din univers. Prin urmare : reflectarea sistemului dialectic al lucrurilor în conştiinţă, în conţinuturi abstracte, în gînduri, dă naştere unor sisteme dialectice de gîndire (materialism dialectic), adică filozofiei. Tot astfel, reflectarea aceluiaşi sistem în conţinuturi concrete şi în forme, dă naştere artei. Fundamentul acestei filozofii constă în a înţelege lucrurile în mod dinamic : *existenţa* e devenirea constantă a acţiunilor reciproce dintre două sisteme diferite, în timp ce *sinteza* e originea constantă a procesului de opoziţie dintre *teză* şi *antiteză*. În domeniul artei, acest principiu dinamico-dialectic se autoafirmă drept conflict". Potrivit acestui principiu, şi pentru Eisenstein arta e „conflict" ; prin funcţia sa socială (întrucît finalitatea artei e de a scoate în evidenţă conflictele existenţei pentru a promova conflicte analoge în observaţie şi pentru a făuri pe cale emotivă un concept intelectual concret prin coliziunea dinamică dintre pasiuni contradictorii, obţinîndu-se astfel o percepţie precisă) ; prin conţinutul său (pentru că esenţa artei constă în conflictul dintre existenţa spontană şi impulsul creator, dintre inerţia organică şi iniţiativa îndreptată spre un ţel) ; şi prin metodele sale.

În *O forme sţenaria* (Despre forma scenariului, apărută în „Biulleten Berlinskovo Torgpredstva", nn. 1—2 din 1929), Eisenstein pleacă de la aceste principii generale, pentru a susţine că montajul e „elementul de bază" al cinematografului. A determina natura montajului înseamnă, cu alte cuvinte, a rezolva problema specifică a noii forme de expresie. Dar această natură nu poate fi căutată în principiile lui Dziga Vertov sau ale lui Kuleşov pentru care, după cum am văzut, „factorii unici ai ritmului erau mişcarea proprie imaginilor luate în parte şi metrajul fiecărui fragment". Pentru a demonstra că asemenea concepţii sînt eronate, observă în mod just Eisenstein, ajunge „să determinăm un obiect dat, numai în raport cu natura obiectivă a duratei sale şi să considerăm drept principiu un fenomen mecanic cum e legarea diferitelor fragmente de peliculă". Într-adevăr, conceptul veritabil al mişcării nu derivă dintr-un fenomen pur mecanic, din amestecul unui antecedent cu succesivul său. Senzaţia mişcării, percepţia unei înaintări, a unei succesiuni cinematografice sînt produse de conflictul dintre prima imagine (a cărei incongruenţă există deja în conştiinţă) şi imaginea succesivă. Gradul de discordanţă, adaugă Eisenstein, marchează intensitatea impresiei şi a tensiunei care — împreună cu efectele produse chiar de imaginea următoare — devin elementele reale şi fundamentale ale ritmului particular al cineplasticei. Iată de ce, caracteristica esenţială a cineplasticei este contrapunctul vizual. Dintre diferitele exemple de conflicte particulare ale formei cinematografice, Eisenstein citează, printre altele, pe cele lineare, de planuri, de volume, de spaţiu, de iluminare şi de durată. Din conflictele între obiect (materie primă) şi unghiul din care se centrează ; între obiect şi natura sa spaţială (distorsiune optică prin intermediul unei lentile) ; între un proces (obiect) şi durata sa (fotografie ultrarapidă, ultralentă) ; între întregul sistem (optic) şi o altă sferă de fapte, se ajunge astfel „la limita în interiorul căreia se produce un conflict între optică şi acustică, şi care dă naştere peliculei sonore". Din acest din urmă conflict ia naştere un nou contrapunct orchestral de imagini vizuale şi de imagini sonore, care oferă posibilităţi şi mai perfecte de forme de montaj, îngăduind depăşirea „obstacolelor complexe de care se izbeşte realizarea unui film din cauza imposibilităţii de a rezolva anumite teme numai prin elementele figurative" : haosul explicaţiilor, de exemplu, care obligă la supraîncărcarea filmului cu scene inutile şi în consecinţă încetinirea ritmului. Acest progres al montajului ca mijloc de expresie obţinut prin noul contrapunct, nu elimină caracterul universal şi internaţional al cinematografului : cînd cinematograful sonor şi vorbit preferă asincronismul sincronismului, sporesc posibilităţile de răspîndire a ideilor conţinute în film [1].

[1] Cfr., printre altele, manifestul citat al lui Eisenstein, Pudovkin şi Alexandrov.

„Formarea şi luarea în considerare a formelor cineplastice ca rezultante ale unor conflicte, determină posibilitatea de a stabili un sistem unitar de dramaturgie vizuală care studiază toate cazurile posibile ale problemei : în particular şi în general". Eisenstein împarte montajul în montaj metric, ritmic şi sonor. Această simplă subdiviziune ţine seamă mai mult de „exigenţele formale şi estetice, decît de cele pur gramaticale" şi Umberto Barbaro are dreptate s-o prefere celor formulate de Pudovkin şi Arnheim [1].

„Principiului epic" al lui Pudovkin, potrivit căruia montajul slujeşte la descoperirea unei idei datorită unor elemente disparate, obţinute din conexarea cadrelor luate în parte, Eisenstein îi opune deci un „principiu dinamic" : o idee nu se exprimă şi nu e povestită prin elemente ce se succed, ci se manifestă ca rezultantă a ciocnirii dintre două elemente independente unul de celălalt.

Într-una din scrierile lui din 1929, cuprinsă mai tîrziu în *Film-Form*, Eisenstein, rezumă în felul următor cele două metode de creaţie, adică a sa şi a lui Pudovkin : „Revin asupra unei însemnări pe care am intitulat-o mai de mult : Legătură — P şi Contradicţie — E. Iată trăsătura pentru a ajunge la punctul arzător al rupturii, în ce priveşte concepţia montajului între P, Pudovkin, şi E, adică eu însumi. Seara tîrziu, cînd venea la mine, discutam cu aprindere, fapt care se întîmpla des, ba chiar devenise aproape un obicei, pentru noi. Format la şcoala lui Kuleşov, Pudovkin susţinea că înţelegerea şi efectul imaginilor cinematografice, sînt determinate de un montaj luat în sensul unei *legături* liniare între imaginile înşirate în lanţ, sau suprapuse asemenea cărămizilor unui edificiu, pentru a construi şi a expune ideea. Eu, însă, susţineam punctul meu de vedere, adică montajul considerat drept conflict de imagini, din care trebuie să ţîşnească conceptul pe care vrem să-l exprimăm, în timp ce legătura pură dintre imagini era pentru mine o soluţie ce nu putea fi propusă decît în mod excepţional". Mai mult decît oricare alt teoretician rus, Eisenstein caută în imagine şi în montaj mijloacele capabile să trezească în spectator emoţia prin intermediul gîndirii, al raţionamentului. În această privinţă e interesant să reproducem cîteva pasaje dintr-o conferinţă pe care a ţinut-o la Sorbona, la 17 februarie

[1] UMBERTO BARBARO, *Film, soggetto e sceneggiatura* (Film, subiect şi scenariu), Edizioni din „Bianco e Nero", Roma, 1939.

1930 şi care a fost publicată în „La Revue du Cinéma" din aceeaşi lună [1] : „Lucrînd în această direcţie, am reuşit să îndeplinim marea sarcină a artei noastre, adică să inoculăm imaginilor idei abstracte, să le transformăm în concret într-un mod oarecare, adică fără să traducem ideea printr-o anecdotă sau o povestire, ci găsind direct în imagine sau în combinaţiile de imagini, mijlocul de a provoca reacţiile sentimentale prevăzute şi scontate în mod anticipat". „Se pune problema — continuă Eisenstein — de a realiza o serie de imagini compuse în aşa fel încît să provoace o mişcare afectivă şi să stîrnească, la rîndul lor, o serie de idei. De la imagine la sentiment, de la sentiment la teză. Procedînd astfel, riscăm desigur să devenim simbolişti : dar să nu uitaţi că cinematograful e singura artă concretă care e, în acelaşi timp, dinamică şi care poate să pună în mişcare operaţiile gîndirii. Dinamica gîndirii nu poate fi stimulată aşa cum se întîmplă în celelalte arte care sînt statice şi care nu pot decît să dea o replică gîndirii, fără s-o dezvolte în mod real". Această sarcină de aţîţare intelectuală poate fi îndeplinită, după Eisenstein, tocmai de cinematograf :" Aceasta va fi opera istorică a artei timpului nostru, pentru că noi suferim de un dualism teribil între gîndire, speculaţie filozofică pură, şi sentiment, emoţie. În primii ani, magici şi religioşi, ştiinţa ca şi înţelepciunea colectivă, erau un element de emoţie ; apoi, o dată cu dualismul, lucrurile s-au schimbat, astfel că acum avem pe de-o parte filozofia speculativă, abstracţia pură, iar pe de altă parte, elementul emoţional pur. Acum trebuie să ne întoarcem, dar nu la stadiul primitiv, adică la cel religios, ci la o sinteză asemănătoare înglobînd elementul emoţional şi pe cel intelectual". „Eu cred — încheie Eisenstein — că numai cinematograful e în stare să realizeze această mare sinteză de a restitui elementului intelectual izvoarele sale vitale, concrete şi emotive".

La Conferinţa lucrătorilor din cinemtografia sovietică, ţinută la Moscova în ianuarie 1935 cu ocazia celei de-a 25-a aniversări a acestei cinematografii, Eisenstein, a afirmat cu privire la „cinematograful său intelectual" : „Ce a fost şi ce este, în fond, acest cinematograf intelectual, despre care se vorbeşte atît de mult, ca despre o problemă relativ actuală, ca despre un sistem răspîndit ? Înainte de

[1] S. M. EISENSTEIN, *Les principes du nouveau cinéma russe* (Principiile noului cinematograf rus), în „La Revue du Cinéma", Paris, nr. 9, aprilie 1930. Articol citat de Margadonna.

toate, cred că e absolut necesar să limpezim ideile asupra lui. Neînțelegerea care-l înconjură, provine de fapt din concepția și din definiția curentă, potrivit căreia oricine vorbește despre cinemtograful intelectual, ori de cîte ori crede că a sesizat absența elementelor emotive ; prin urmare, acest gen de cinematograf e identificat cu negarea emotivității în expresia cinematografică. În afară de aceasta, expresia fantastică trece drept expresie cinematografică intelectuală, indiferent despre ce fantezie e vorba... Dimpotrivă, cînd unii din noi am enunțat pe vremuri teoria cinematografului intelectual, ea a fost considerată drept o metodă în stare să se identifice cu întreaga structură a filmului, și menită să conducă pe spectator la emoție prin gîndire și prin judecată. Dacă țineți minte că am scris pe atunci un articol, intitulat *Perspective,* nu puteți să nu admiteți că orientarea gîndirii spre o funcție emotivă a fost una din problemele fundamentale ale cinematografului intelectual, așa cum îl înțelegem noi. Nu are nici un sens să fiu acuzat că aș avea o concepție intelectuală desprinsă de faptul emotiv. Dimpotrivă. Am scris și repet că dualismul sentimentului și al rațiunii trebuie să fie categoric depășit de arta cea nouă : trebuie să facem în așa fel ca procesul intelectual să redevină aprins și plin de pasiune ; trebuie să includem înclinarea spre gîndire și însuși procesul ei în clocotul realității".

Cinematograful intelectual, încadraturile luate în înțeles de concepte și conflictul dintre ele în sensul creației de idei noi, sînt ostile „omului viu" și prin urmare actorului profesionist : „Tovarășe «om viu» ! De literatură nu răspund. Nici de teatru. Dar cinematograful nu e făcut pentru dumneata. Pentru cinematograf, dumneata ești o deviere de dreapta". Imaginea omului și aceea a activității sale pot fi substituite, după Eisenstein, prin imaginea gîndirii adaptate la ecran. Eisenstein — ca de altfel și Pudovkin, și Kulešov, și Dziga Vertov, așa cum se prezentau în anii aceia — se declară mulțumiți cu așa-numitul «tip» ; «tipajul» surprins în viață e o materie în mîinile regizorului la masa de montaj. La Eisenstein, exigența «tipului» și războiul declarat actorului profesionist izvorăsc nu numai din exigențele montajului, din „dictatura montajului", ci și din concepția pe care o are despre eroul-masă înțeles ca un colectiv în opoziție cu eroul individual și simbolic al lui Pudovkin. „Atît ideea «tipizării», cît și aceea a «montajului» s-au născut — afirmă Eisenstein — din teatru. Atît «tipizarea» cinematografică, cît și teatrul Commediei dell 'Arte se bazează pe mască. Singura diferență e că în cinematograf am înlocuit șapte sau opt măști cu sute de chipuri. În orice caz, în *Greva* se păstrează riguros iconografia tradițională a Commediei dell'Arte... Așa cum am dezvolta-o noi, însă, «tipizarea» nu e nici convențională, nici tradițională. E o metodă sintetică. Menșevicul din *Octombrie,* de exemplu, e o sinteză de trăsături emotive și biologice caracteristice... «Tipizarea» e un moment al dezvoltării Teatrului dell 'Arte... Teoria tipului nu e o creație individuală a mea, a lui Pudovkin sau a lui Kulešov, ci tendința timpului nostru".

Dar dacă lăsăm de o parte «tipul», teoria lui Eisenstein se depărtează de a lui Pudovkin prin alte principii fundamentale și substanțiale. „Subiectul, prin natura sa — scrie Eisenstein — nu dă cîtuși de puțin formă materialului cinematografic ; el reprezintă doar un stadiu al acestui material, tranziția de la alegerea unei teme de către artist, la realizarea ei vizuală". Subiectul e „stenograma unei emoții, care se va realiza în mod succesiv într-o serie de viziuni plastice" fără ca ceva din el „să condiționeze realizarea vizuală". Iată de ce cade necesitatea unui scenariu, cu atît mai mult a unui „scenariu de fier", care prevede totul pe hîrtie (de la angulații la mișcările aparatului și ale actorilor) : în orice caz, el „poate da viață unui film în măsura în care numerele de ordine care deosebesc cadavrele înecaților la morgă, le pot însufleți pe acestea". Combătînd scenariul de fier, Eisenstein apără așa-numita „nuvelă cinematografică" : o ciornă de subiect, lungă de vreo două sau trei pagini dactilografiate, „descrierea tramei în progresia și în ritmul momentelor emoționante, așa cum va trebui să le simtă spectatorul", „narațiunea sintetică pe care o poate face un spectator după vizionarea filmului". Scenaristul și regizorul se exprimă fiecare în limba lui ; regizorul lucrează după o „ciornă", fără a avea descrierea amănunțită a cadrelor, a secvențelor și a montajului. În film, opera de artă se realizează în clipa înfăptuirii sale, iar montajul, care o concretizează, nu poate fi fixat dinainte pe hîrtie, prin urmare nici nu poate exista pe această hîrtie : din *a priori,* montajul devine astfel *a posteriori* : „cu adevărat creator" ; opera regizorului este, în cel mai bun caz, „creație imediată. Numai la masa de montaj se precizează tema, se concretizează subiectul, se nasc personajele : regizorul

e atotputernic ; el, şi numai el, e unicul creator al operei cinematografice". Pe această linie, „o condiţie tipică a regiei — ne avertizează mai tîrziu Pasinetti, Puccini şi alţii — e capacitatea de improvizaţie care nu poate lipsi artistului cînd vine în contact cu izvoarele vii ale propriei sale inspiraţii, oameni şi lucruri pe care aparatul, sau instrumentul material (penelul, condeiul, dalta), le transformă, sub impulsul unei viziuini autentice, în piese de artă". De altfel e „cu neputinţă să-ţi imaginezi un regizor-artist care să rămînă doar un credincios «traducător» al scenariului cînd se află în faţa realităţii speciale a platoului, care nu poate fi niciodată condiţionată de o previziune perfectă, şi în faţa realităţii naturii". În orice caz, „din punct de vedere strict artistic, desigur că e mai interesantă opera regizorului care se exprimă direct, folosindu-se numai de mijloacele tehnice exclusive ale cinematografului (aparat de filmat, peliculă etc. şi mai ales de materialul plastic pe care numai turnarea îl poate preschimba din realitate în poezie), inventînd în timp ce realizează filmul (prin cadraj, prin mişcarea aparatului, atitudinea şi acţiunea actorilor, dispunerea obiectelor, efectele de lumină şi de sunet) rezervîndu-şi apoi în cadrul montajului, compoziţia definitivă a operei, căreia îi va da acel ritm ce se naşte din montaj şi care, în timpul turnării, e indicat numai în datele sale esenţiale". Scenariului, ca şi subiectului, „nu li se poate atribui decît o valoare de propunere". Cu alte cuvinte, e destul dacă folosim ca punct de plecare, „ideea tonului" şi „o predispoziţie a mijloacelor tehnice necesare precum şi a materialului scenografic şi uman ; dar atît una, cît şi celelalte, pot fi stabilite printr-o simplă schiţă" [1].

Asemenea principii au fost şi sînt în orice caz ilustrate în filme foarte valabile [2]. Din cîte am văzut rezultă că, într-un anumit sens,

[1] FRANCESCO PASINETTI şi GIANNI PUCCINI, *La regía cinematografica* (Regia de cinema), Rialto, Venezia, 1945.

[2] Principiile lui Eisenstein au găsit în Alexandr Dovjenko un adept ilustru. În *Profession de foi d'un metteur-en-scène soviétique*, Profesiunea de credinţă a unui regizor sovietic („La Revue du Cinéma" Paris, n. 14, septembrie 1930) el afirmă printre altele : „Nu mă interesează subiectele ca subiecte. Eu le consider modalităţi care pot exprima mai bine importante forme sociale. De aceea, lucrez pe documente tipice şi caut să le sintetizez. Eroii mei sînt reprezentanţi ai clasei din care fac parte, gesturile lor tot clasa o reprezintă. Documentarea filmelor mele e concentrată pe momente, pînă la ultima limită ; în acelaşi timp îi pun pe eroi să treacă prin focul emoţiei pentru a le infuza viaţă şi adeseori elocvenţă. Nu rămîn niciodată indiferent faţă de documente... Lucrez cu actori profesionişti, dar mai ales cu persoane alese din mulţime... Cînd aleg actori profesionişti, mă îngrijesc întîi de toate ca rolul lor să nu îngăduie meşteşugului

rămîne acceptabilă afirmaţia lui Margadonna, potrivit căreia dacă metoda lui Dziga Vertov condamnă „în principiu şi cu anticipaţie, sistemul artistic al lui Pudovkin, în fond el serveşte în parte drept sursă de inspiraţie lui Eisenstein" [1]. Această inspiraţie poate fi căutată de fapt în principiul unui cinematograf cu caracter „documentar", care n-are nevoie de actori profesionişti şi care poate fi realizat în afara platourilor. În schimb, nu putem accepta afirmaţia lui Moussinac (în *Le cinemá soviétique,* din care-şi extrage Margadonna informaţiile pentru capitolul despre ruşi din *Cinema ieri e oggi) :* „Eisenstein se bizuie teoretic mai mult pe obiectiv decît pe ochiul său, mai mult pe mecanismul aparatului, decît pe principiile sale artistice" întrucît „filmează de mai multe ori aceeaşi scenă şi preferă să lucreze pe un material bogat şi abundent, fără nici o economie de peliculă". Spre deosebire de Dziga Vertov, Eisenstein nu se bizuie pe miracolismul „camerei" : cadrele sale nu sînt „interpretate de obiectiv", ci sînt rodul unei intime experienţe narative şi artistice : „compoziţia fiecărui cadru în parte — observă Pasinetti — e realizată de pe urma raportului dintre peisajul natural sau scenografia artificială pe de o parte, personaje şi obiecte pe de altă parte. E vorba mai degrabă de cadre determinate şi nu de poziţii extravagante sau, să zicem, dezordonate ale aparatului de filmat" şi care sînt considerate drept fragmente specifice ale unei suite de cadre, în funcţie de un montaj niciodată arbitrar [2].

„Dziga Vertov şi Kuleşov — subliniază Lebedev — se interesau mai cu seamă de probleme formale şi lăsau problemele ideologice pe al doilea plan ; Vertov le socotea gata rezolvate fiindcă lucra pe un

să fie prea evident. Cît despre celelalte personaje, folosesc toate artificiile care-mi permit să obţin fără greutate rezultatele dorite" (din rezumatul dat de Margadonna în *Cinema ieri e oggi* cit.). Jean-George Auriol, în noua serie a revistei „La Revue du Cinéma" (Paris, t. III, n. 18, octombrie 1948), aminteşte „profesiunea de credinţă" a lui Dovjenko, citînd alte scrieri ale regizorului rus, autor al unor opere deosebite ca *Arsenal* (1920), *Zemlia* (Pămîntul, 1929) şi *Ivan* (1932). Pe un plan mai înalt trebuie să situăm *Sciors* (1939) şi *Miciurin* (1949).

Alţi adepţi ai teoriei lui Eisenstein sînt, în Rusia, Iurii Raizman (*Zemlia jajdet,* Pămîntului i-e sete, 1931 ; *Liotciki,* Aviatorii, 1935 ; *Posledniaia noci,* Ultima noapte, 1937) şi fraţii Vasiliev (*Ceapaev,* 1934. Scenariul acestui film, împreună cu altele ale aceloraşi autori, au fost publicate de Goskinoizdat din Moscova în 1950). Principiul montajului *a posteriori* este adoptat de regizori ca Flaherty (*Man of Aran,* Omul din Aran, 1933—34) şi Fejos cu *An handfull ris* (Un pumn de orez, 1938). În Italia, a se vedea Rossellini (*Paisà,* 1946 ; *Germania anno zero,* 1947) şi Luchino Visconti (*La terra trema,* Pămîntul se cutremură, 1948).

[1] ETTORE M. MARGADONNA, *Cinema ieri e oggi* cit.

[2] FRANCESCO PASINETTI, *Eisenstein o della coerenza stilistica* cit.

material documentar care reflecta realitatea sovietică ; cît despre Kuleşov, el nu înţelegea în anii aceia semnificaţia problemelor ideologice şi le ignora complet. Eisenstein a fost primul dintre novatori care n-a conceput că poate căuta forme noi făcînd abstracţie de noua tematică socială. Studiind şi asimilînd perfect toate cuceririle lui Vertov şi Kuleşov (în domeniul montajului şi al compoziţiei cadrului), punînd — şi rezolvînd în parte — în primul său film o serie de noi probleme formale, Eisenstein nu uită o clipă sarcina fundamentală a oricărui autentic artist revoluţionar şi anume influenţa activă asupra spectatorului în direcţia utilă Revoluţiei" [1].

Filmele lui Eisenstein sînt prin urmare exemple limpezi şi eficace ale unei sinteze de forme şi de conţinuturi noi care are uneori un înalt nivel şi care nu mai e un „miracolism al camerei". Din aceste filme iau, de altfel, naştere principiile teoretice. Primul contact direct al lui Eisenstein cu cinematograful datează din 1923 ; în punerea în scenă a *Înţeleptului* — după comedia *Orice naş îşi are naşul* de Ostrovski — inserează un *short* despre „jurnalul lui Glumov", care parodiază cine-actualităţile lui Dziga Vertov şi Tissé. Un an mai tîrziu regizează *Stacika* (Greva, 1924), după care urmează *Crucişătorul Potiomkin* (1925) şi *Oktiabr* (Octombrie, cunoscut şi sub titlul : *Cele zece zile care au zguduit lumea*, 1927—28) ; cu excepţia celui dintîi, tema e mereu aceeaşi. În această privinţă e interesant să reproducem cîteva afirmaţii făcute de Eisenstein lui Moussinac în timpul şederii acestuia din urmă la Moscova, în octombrie-noiembrie 1927. „Oare cum aş putea ca artist — spune el — să exprim alte lucruri, şi cu o mai mare libertate, despre viaţa la care iau parte cu tovarăşii mei şi despre emoţia pe care o încerc ? Nu sînt membru al partidului comunist, dar asta nu înseamnă că trebuie să refuz să înfăţişez pe ecran tot ce simt ca putere de acţiune şi de voinţă a maselor care au făcut şi continuă să facă revoluţia ; nu pot refuza să exprim sentimentele şi ideile de care noua Rusie e atît de plină. Nu se cuvine oare ca artiştii să zugrăvească epoca în care trăiesc ? Dar în U.R.S.S. nu există nimic altceva de exprimat în afară de timpurile revoluţionare" [2]. Aceste cuvinte — ca de altfel şi cele spuse de Vsevolod Pudovkin — înseamnă actul de credinţă

[1] N. LEBEDEV, op. cit.

[2] LEON MOUSSINAC, *Le cinéma soviétique* cit.

al unui regizor creator şi acest act de credinţă nu are nimic comun cu „imperativele ideologice". După revoluţia războinică urmează, în activitatea practică a lui Eisenstein, o fază pe care Bardèche şi Brasillach o numesc „revoluţie paşnică" : *Staroie i novoie* (Vechi şi nou, cunoscut mai ales sub titlul de *Linia generală*) e realizat în 1926—29 în colaborare cu Alexandrov. Între timp a apărut filmul sonor şi Eisenstein pleacă să-l studieze împreună cu Alexandrov şi cu prea credinciosul său operator Tissé, în Germania şi în Franţa, unde semnează *Romance sentimentale* (1930). E vorba de un scurt metraj muzical, care-i aparţine de fapt lui Alexandrov.

După cum am văzut, Eisenstein sprijină cinematograful sonor pentru că oferă posibilitatea de a crea noi contraste şi noi conflicte [1]. În Statele Unite, unde e chemat de Jesse L. Lasky, regizorul rus reia o afirmaţie făcută la Sorbona („filmul în întregime vorbit e o *bêtise*") şi precizează că, în anumite cazuri, dialogul constituie „un adevărat material pentru filmul sonor", mai ales pentru monologul interior care „se potriveşte cinematografului mai mult decît literaturii şi teatrului". Literatura (a se vedea Dujardin şi Joyce) e de fapt „prea stînjenită de limitările ce-i impun cuvintele, în timp ce teatrul e limitat de un relativ naturalism, astfel că nu pot transmite vigoarea acestui mijloc". Eisenstein face teoria monologului interior filmic în „nuvela cinematografică" sau, mai de grabă, în însemnările scrise cu ocazia unui film care, din diferite motive, n-a fost regizat de el, ci de von Sternberg ; e vorba de *An American Tragedy* (O tragedie americană), bazat pe romanul lui Theodore Dreiser. „Numai filmul — scrie printre altele Eisenstein — are la dispoziţia sa mijloacele necesare prezentării adecvate a gîndurilor rapide ce trec prin mintea unui om zbuciumat... Pentru că numai filmul sonor e în stare să reconstituie toate fazele, precum şi esenţa specifică a procesului mintal... Ce splendide ciorne de scenariu erau acelea ! Nu numai gîndirea mă ajuta acum să înaintez, ci şi imagini însoţite de sunet, sincronizate şi nesincronizate. Şi pe urmă numai sunete, fără

[1] Eisenstein a început a fi un precursor al acestor noi contraste şi conflicte încă în *Octombrie* : „Obţinem mişcarea dramatică legînd imaginile înaintării unui batalion muncitoresc de motociclişti (o succesiune crescîndă de roţi ce se învîrtesc vertiginos) de imaginea intrării delegaţilor, astfel încît atmosfera copleşitoare în care are loc Congresul, ritmul ei dramatic în crescendo, importanţa evenimentului, toate sînt vizualizate în mod dinamic şi devin de o evidenţă izbitoare" (cfr. *The Film Sense*).

nici o formă vizuală şi fără imagini referitoare la ele ; aceste sunete simbolizau obiecte. Apoi, dintr-odată, se rosteau cuvinte formulate cerebral şi tot cerebral, şi rece, pronunţate. Pe ecran se perinda un film cu desăvîrşire negru, o vizibilitate fără forme. Un limbaj pasionat şi incoerent — numai substantive sau numai verbe — şi urmat după aceea de interjecţii, zig-zaguri de figuri fără semnificaţie, care se scurg sincronizate cu cuvintele. O clipă, imaginile curgeau repezi în tăcerea absolută... Apoi sunetele erau incluse în polifonie. Şi în imagini. După aceea, în imagini şi sunete împreună. Fie intercalîndu-se în cursul exterior al lucrurilor, fie introducînd elemente ale cursului exterior al lucrurilor. Se reprezenta însăşi frămîntarea gîndirii tuturor acelor *dramatis personae*, conflictul îndoielilor, al scopurilor, al pasiunii, al vocii, al raţiunii, prin intermediul mişcării cînd repezi, cînd scurte, întărind diferenţa de ritm dintre unele şi celelalte şi, în acelaşi timp, punînd în contrast absenţa aproape completă de acţiune exterioară faţă de febrilele dezbateri interioare, îndărătul măştii impasibile a figurii“ [1].

---

[1] „Close Up“, iunie 1933. Citat de RAYMOND J. SPOTTISWOODE în *A Grammar of the Film* cit. Intr-un eseu publicat anterior în „Proletarskoie Kinò“, (nr. 12 din 1932), Eisenstein afirma că „numai fonofilmul poate reda deplina transformare a gîndirii“ şi că „materialul tipic al filmului vorbit e monologul interior“. „În general, cuvîntul există în filmele noastre numai ca element al dialogului — observă mai tîrziu Dovjenko, după exemplul lui Eisenstein — fapt care sărăceşte în oarecare măsură paleta verbală. În fond, nu trebuie să ignorăm celelalte aspecte ale folosirii cuvîntului care pot uneori dobîndi o mare forţă artistică. Bătălia creatoare desfăşurată pe ecran pretinde folosirea tuturor armelor de care dispune autorul. În afară de dialog, el poate utiliza cu succes în ofensivă, solilocviile şi chiar comentariul care a fost cu desăvîrşire lăsat în seama filmelor documentare şi ştiinţifice“. În *Miciurin* (1949), Dovjenko se sileşte într-adevăr să lărgească limitele obişnuite ale folosirii cuvîntului : „...Soţia lui Miciurin e pe moarte. În ultimele cuvinte de dragoste şi de rămas bun adresate soţului ei simţim o adîncă mustrare care a rămas ascunsă şi neexprimată multă vreme. Şi nici măcar nu e o adevărată mustrare, ci mai de grabă o nevoie, o sete de afecţiune de care a suferit toată viaţa. Nu mai are puterea să vorbească şi şopteşte : — Ţi-aduci aminte, Ivan ? — şi imediat sîntem transportaţi (fără nici un fel de „dizolvare“ precizează Dovjenko ; şi efectul artistic al desprinderii devine deosebit de puternic) în anii tinereţii lor. Tînărul Miciurin şi Saşa păşesc pe o cîmpie înflorită. Pentru noi, spectatorii, plimbarea lor e o realitate ; pentru bătrînul Miciurin şi pentru soţia sa muribundă nu e decît o amintire. Iată de ce cei doi îndrăgostiţi care au feţele îndreptate spre viitor, tac, în timp ce noi, autorii filmului, trebuie să vorbim în locul lor, trebuie să ne gîndim că pe-atunci sufletele lor au fost pline de un avînt şi de un iureş de sentimente care s-ar putea exprima prin următorul dialog „interior“ :

— Saşa...

— Vania... Ivan...

— Saşa, vreau să-ţi spun...

— Da...

— Ştii, Saşa, eu cred...

— Şi eu...

Teoriile lui Eisenstein cu privire la limitarea sau mai bine zis la adoptarea formei ecranului datează din timpul neizbutitei sale călătorii în America ; importanţa acestei probleme nu e oarecare, deoarece ea presupune o altă problemă şi anume aceea a compoziţiei vizuale. Asemenea teorii, care au constituit întîi obiectul unui memoriu şi au fost pe urmă publicate de „Close Up“ [1], pleacă de la analiza compoziţiilor verticale, scoţînd în relief modul în care acestea au jucat „un rol important în dezvoltarea omului“, deoarece omul, devenind *erectus*, a încetat „să mai stea aplecat şi să se tîrască“, ceea ce însemna „dispreţ“, pentru a-şi ridica ochii spre cer, spre Dumnezeu, manifestîndu-şi aspiraţia prin arcuri gotice, prin

---

— Noi o să trăim altfel decît alţii.

— Da, da... cu totul altfel...

— O să facem să progreseze ştiinţa, o să transformăm întreg pămîntul într-un paradis. Din Rusia noastră de sălcii şi de mesteceni o să facem o grădină frumoasă, la care oamenii nici n-au visat vreodată...

— Da... ce frumos eşti !

— Ce frumoasă eşti tu !

— Şi n-o să ne spunem niciodată un cuvînt urît unul altuia, Saşa !

— Niciodată.

— Viaţa e atît de frumoasă.

— Da.

— Şi totul e atît de limpede...

— Da.

— Aşa-i ? Dă-ţi cuvîntul.

— Şi tu, Vania...

— Da... Dar... Pe toată viaţa...

— Da.

Dar iată că protagoniştii filmului s-au depărtat de anii fragezi ai tinereţii lor şi au intrat în faza severă a maturităţii. Preocupările le-au schimbat chipurile, neînţelegerile le-au umplut sufletele de tristeţe. Pădurea e tăcută, nu se aude decît foşnetul frunzelor îngălbenite. Iar noi care păşim alături de Miciurin şi-i auzim vocea, gîndim cu glas tare în locul lui (solilocviu interior) : „Şi iată că nu mai sîntem în anii fragezi ai tinereţii, şi am pătruns în anii severi ai maturităţii. Multe elanuri generoase s-au pierdut pe drum ; şi e prea tîrziu să le înţelegem, prea tîrziu ca să le chemăm înapoi ; inimile noastre au cunoscut alte constrîngeri ale vieţii“. Şi numai după acest monolog interior, ajungem, cu Miciurin care tace, la sfîrşitul amintirilor şi la sfîrşitul vieţii Saşei şi ne-ntoarcem la dialogul obişnuit :

— De ce nu spui nimic ?

— Nu mă întreba.

— Ba da, de ce nu spui niciodată nimic ?

— Te-am rugat să nu mă întrebi.

— Nu ţipa.

— Nu ţip, plîng.

Un mare salt în timp şi o evoluţie complexă au fost astfel comprimate — comentează Dovjenko — în cîţiva metri de peliculă, mulţumită folosirii unui dialog şi apoi a unui monolog interior ; aceste două forme de folosire a cuvîntului au dat naştere dialogului obişnuit, care dobîndeşte dintr-o dată o ascuţime neaşteptată, ca şi cum, prin această schimbare, cuvîntul s-ar fi înnoit. (ALEKSANDR DOVJENKO, *art. cit.*).

[1] „Close Up“, London, martie şi iunie 1931.

ornamente și ferestre. În noua eră industrială, el a creat formele tipice ale spiritului materialist făcînd să fumege coșurile fabricilor, construind zgîrie-nori, ridicînd piloni. Dar deși verticala e dominantă, farmecul orizontalei nu a pierit. Orizonturile, cîmpiile, nesfîrșitele întinderi ale apelor mai trezesc și azi un sentiment de nostalgie și poartă în ele amintirile tărîmurilor ce nu cunosc graba și viteza vieții moderne. Pentru a rezolva acest conflict, Eisenstein propune un ecran pătrat, capabil să trateze fără părtinire compoziții care, prin natura lor, sînt verticale și orizontale" [1]. Chiar dacă, așa cum observă Spottiswoode, aceste teorii suferă de anumite contradicții, ele repudiază în mod evident „ideea (propusă de același regizor într-un alt moment) a unui ecran extensibil" (vezi magnoscopul) [2].

Alte eseuri originale ale lui Eisenstein sînt publicate în revistele engleze și americane. În 1942, apare la New York *The Film Sense* (Harcourt, Brace and Company) iar în 1949, *Film Form* (idem), în care regizorul-teoretician rus adună sistematic și dă un sens estetic mai amplu materiei tratate anterior în diferite publicații sovietice și străine. Primul din aceste volume, scrie printre altele Eisenstein, „încearcă să fie o contribuție la arta cinematografului, punînd în lumină un aspect de bază al teoriei și practicei sale : problema montajului... Cartea mea înlesnește, pe de altă parte, formarea unei perspective asupra posibilităților latente ale mijlocului filmic, pe care le cunoaștem doar într-o foarte mică măsură". Eisenstein se referă mai ales la cinematograful „vizual-auditiv" ; iar în ultimul capitol, el apără din nou arta fonofilmului precum și modul în care toate artele se pot contopi în ea într-o viguroasă sinteză. Printre numeroasele probleme tratate, el nu uită nici pe aceea a culorii, care nu poate fi rezolvată prin folosirea unui catalog invariabil de culori-simbol : „înțelegerea emotivă și funcția culorii se vor naște

[1] Din rezumatul făcut de Spottiswoode în *A Grammar of the Film* cit.

[2] O aplicare a „ecranului extensibil", a folosirii adică în același film și în momente diferite, a cadrelor orizontale și verticale — potrivit cu anumite nevoi pentru a obține anumite rezultate — a fost încercată de americanul Glen Alvey în filmul de scurt metraj intitulat *Help !* (Ajutor !, 1955). „Cadrul dinamic îngăduie — comentează Derek Prouse — o imagine de diferite dimensiuni, cerute de necesități expozitive sau de atmosferă. Aceasta se obține prin două *series* de rame metalice care controlează înălțimea și lungimea imaginilor" (cfr. „Sight and Sound", London, iarna 1955 ; a se vedea și comentariul lui Ragghianti în „Bele-Arte", Florența, a. V, n. 29, martie—aprilie 1957).

din determinarea temei cromatice a operei coincizînd cu realizarea practică a motivelor vii ale întregului film. Noi nu ne supunem unei legi întîmplătoare și inevitabile de semnificații și de corespondențe absolute între culori și sunete, de raporturi absolute între acestea și anumite emoții specifice ; noi putem hotărî care culori și care sunete se potrivesc mai bine unei anumite cerințe sau unei anumite emoții, conform necesităților noastre". În cursul analizei pe care o face, Eisenstein alege galbenul drept exemplu și trage concluzii pe baza unor ample citate și analize ale unor opere sau teorii, de la *Cafeneaua nocturnă* a lui Vincent van Gogh la *Spiritul mortului care veghează* de Paul Gauguin, de la *Poemele* lui T. S. Eliot la *Suflete moarte* de Gogol, de la *Al doilea autoportret* de Rembrandt la teoriile lui Goethe asupra culorilor, de la o scrisoare a lui Diderot către Madame Volland, la studiile lui Gorki asupra lui Verlaine și asupra decadentiștilor, de la teoria lui Rembrandt asupra culorilor pînă la unele considerații ale lui Picasso asupra „pictorilor care transformă soarele într-o pată galbenă" și asupra altora „care transformă o pată galbenă în soare". [1] În stereoscopie ca și în culoare, Eisenstein vede noi posibilități de expresie. Filmul bidimensional oferă exemple de suprapunere volum-spațiu, de impresie plastică unitară între particular și general, care sînt mai eficace și mai diferite decît cele conținute în primele experiențe ale filmului stereoscopic, stînjenit încă de prea multe limite tehnice. Totuși, posibilitățile acestei ultime forme a cinematografului au la bază, afirmă Eisenstein, dinamicitatea volumului identificat cu spațiul și a spațiului identificat cu volumul, întrepătrunse între ele și existente simultan : ceea ce ar permite, și nu numai pe plan tehnic-mecanicist, o nouă comuniune între actorul de pe ecran și spectator, o nouă posibilitate de „a arunca o punte" peste prăpastia care-i desparte și prin urmare o posibilitate de „a proiecta" asupra acestuia din urmă ceea ce se mărginește astăzi la suprafața plată a ecranului, așa după cum, în anumite întruchipări „metaforice" se verifică unitatea dintre spectator și actor în teatru, dintre autor și cititor în literatură. [2]

[1] *The Film Sense* cit., apărut în ediție italiană cu titlul *Tecnica del cinema*, Einaudi, Torino, 1950.

[2] Cfr. S. M. EISENSTEIN, O *stereokinò* (Despre cinematograful stereoscopic) în „Iskusstvo Kinò", Moscova, nr. 2, martie—aprilie 1948.

Metodele și principiile lui Eisenstein nu se împacă, după cum am văzut, cu cele practicate la Hollywood. Alungat din California, pleacă în 1931 în Mexic pentru a realiza, cu ajutorul bănesc al scriitorului Upton Sinclair : *Que Viva Mexico !*, o operă în patru părți, cu prolog și epilog și care voia să fie epopeea acestei țări. După ce a turnat, lipsit de aparate sonore, șaizeci de mii de metri de negativ, se întoarce în Rusia. Cumpărat de producătorul Sol Lesser, materialul „a fost compus într-un film, pe care Eisenstein nu l-a recunoscut și care se bazează pe țesătura celui «De-al doilea roman», precedat de fragmente de prolog și urmat de fragmente de epilog". Astfel, montată în mod arbitrar, pelicula ia titlul de *Thunder over Mexico,* Furtună deasupra Mexicului, (1933), versiunea italienească numindu-se *Lampi sul Messico* (Fulgere deasupra Mexicului) [1] ; alte fragmente au fost folosite ca material obișnuit de „repertoriu" sau prezentate ca scurt metraje : *Death Day* (Ziua morții), *Eisenstein in Mexico.* În colaborare cu Paul Burnford, Marie Seton produce, scenarizează și supervizează montajul lui *Time in the Sun* (Timp în soare) care nu e decît o reprezentare schematică în spiritul declarațiilor pe care Eisenstein i le-a făcut Mariei Seton despre *Que Viva Mexico !* [2]

---

[1] Asupra împrejurărilor complexe în care a fost realizat *Que Viva Mexico !*, cfr. MARIE SETON, *Histoire du film inachevé d'Eisenstein : Que Viva Mexico !* în „La Revue du Cinéma", Paris, serie nouă, t. III, n. 18, octombrie 1948 ; MARIE SETON, *De ce Que Viva Mexico ! a rămas neterminat,* în „Cinema", seria nouă, Milano, s. I, n. 4, 15 decembrie 1948 ; MARIE SETON, *S. M. Eisenstein* cit.

[2] *Que Viva Mexico !* poate fi comparat — scrie Georges Sadoul — cu o uriașă catedrală începută și neterminată ; cîțiva artiști au adunat materialul, au sculptat pietrele, au modelat ogivele și capitelurile. Dar, înainte de a se fi putut apuca de construcția propriu-zisă a edificiului lor, au fost lipsiți de material, lăsat apoi la îndemîna tîlharilor. Primii veniți — continuă Sadoul — au imitat pilda unor anumiți seniori feudali din Evul Mediu care dărîmau palate străvechi pentru a-și construi castelele și aruncau cele mai pure statui în cuptoarele de var. Apoi au sosit cîțiva artiști, care voiau să salveze măcar cîte un fragment din marele dezastru ; dar restaurările marilor capodopere sînt întotdeauna primejdioase. Cam așa gîndea evident americanul Jay Leyda, cînd, în 1955, a avut norocul să aibă acces la cîteva zeci de mii de metri de film turnat de Eisenstein, nefolosite încă de jefuitorii de ruine, și nici de arheologii animați de cele mai bune intenții. Leyda, care în 1935 a fost elevul lui Eisenstein la Institutul de cinematografie din Moscova — strădaniei căruia i se datorează publicarea în limba engleză a celor două opere teoretice ale maestrului (*Film Form* și *Film Sense*) — alege și prezintă fragmente și secvențe ale filmului în ordinea în care fuseseră așezate în cutii de Tissé, cînd le expediase la Hollywood în 1931. Pentru a le prezenta, după cunoscutele profanări la care fuseseră supuse aceste fragmente în originalitatea lor, Leyda e silit să depună o delicată și minuțioasă muncă de reconstituire. Rezultatul ei e un film care durează peste patru ore : titlul său exact e *Studii pentru filmul mexican al lui Eisenstein,* dar poate fi definit și mai concis ca *Proiect mexican.*

Întors în Rusia, Eisenstein începe să lucreze *Bejin Lug* (Lunca Bejinului, 1934—37), rămas și acesta neterminat : regizorul e criticat „pentru că ar fi acordat, în filmele sale, un loc de prim rang avîntului destructiv". [1] În trecut, afirmă el, era mult mai important să oferi prin cinematograf sensul colectivității ; azi e important să zugrăvești omul în cadrul colectivității. Ceva mai înainte, în ianuarie 1935 — cu ocazia celei de-a douăzecișicincea aniversări a cinematografiei sovietice — Eisenstein spusese : „Noi am început să lucrăm în domeniul cinematografului după ce — aproape fără

Respectul absolut al lui Jay Leyda pentru opera neterminată a maestrului său, încheie Sadoul, l-a condus la crearea unui „gen' nou în cinema, care ne permite să pătrundem în secretele creației unui mare regizor. Pentru a reconstitui, de exemplu, acțiunea firească a matadorului în exercițiul meseriei sale, Eisenstein e nevoit să ducă o adevărată luptă: filmare după filmare, îl vedem disciplinîndu-l pe actorul neprofesionist, disciplinînd mișcarea aparatului de filmat. După o luptă îndelungată, care durează poate o jumătate de oră, vedem cum regizorul reușește să atingă perfecțiunea : spectatorul acestui *Proiect mexican* asistă la drama creației, prescurtată prin posibilitățile proprii filmului de a condensa. E ca și cum l-ar vedea pe tînărul Michelangelo întîi în fața unui bloc de marmoră și apoi pe punctul de a-l termina pe David (GEORGES SADOUL, *Catedrala neterminată,* în „Cinema Nuovo", Milano, a. VII, n. 123, 15 ianuarie 1958).

E interesant de notat că însuși Eisenstein scrie în *Film Sense :* „Primele și spontanele noastre percepții sînt deseori cele mai prețioase, pentru că impresiile vii, imediate, proaspete, au întotdeauna originile cele mai variate. Iată de ce apropiindu-ne de clasici se va cuveni să examinăm nu numai operele finite, ci și schițele și ciornele în care artistul a încercat să-și fixeze impresiile prime și imediate. Din acest motiv se întîmplă adesea ca o însemnare să fie mai semnificativă și mai bogată în viață decît opera finită, așa cum a observat Byron făcînd critica unui poet : «Campbell lucrează prea multe din vîrful peniței și nu e niciodată mulțumit de ceea ce face. Lucrurile sale cele mai frumoase sînt viciate de un finisaj excesiv ; prospețimea desenului narativ se pierde. O poezie ca și o pictură poate fi prea finisată. Adevărata artă constă în efect, oricare ar fi mijlocul prin care e obținut»".

Intr-o scrisoare deschisă a lui Grigori Alexandrov și Eduard Tissé, publicată în „Iskusstvo Kinò", cei doi colaboratori ai lui Eisenstein discută modul în care „catedrala neterminată" ar putea fi dusă pînă la capăt : ei sînt de acord să turneze părțile lipsă și să redimensioneze, „conform cu spiritul timpului nostru", prologul și epilogul, astfel încît să li se dea o „valoare actuală". Materialul găsit din *Que Viva Mexico !,* spune scrisoarea lui Alexandrov și Tissé, „nu are numai o valoare artistică retrospectivă, ci posedă și o valoare actuală. El trebuie să fie în sfîrșit adunat și transformat în opera de artă cinematografică concepută și aproape realizată de grupul condus de Eisenstein, acum douăzecișicinci de ani. Tissé și cu mine mai sîntem și azi plini de entuziasm față de acest material și sîntem gata să realizăm filmul în conformitate cu primul proiect. Această dorință a renăscut în mine cu o forță nouă, anul trecut, cînd mi-am revăzut prietenii mexicani și Mexicul. M-a entuziasmat îndeosebi aspirația și dorința cineaștilor progresiști mexicani, americani și europeni de a vedea realizat cît mai repede acest film" („Iskusstvo Kinò", Moscova, n. 5, mai 1957).

Există, totuși, un pericol și anume, ca nu cumva voința de a „redimensiona" prologul și epilogul, pentru a da o „valoare actuală" operei lui Eisenstein, în lumina interesului împrospătat care se manifestă azi pentru Eisenstein în U.R.S.S., să altereze încă o dată spiritul autentic și originar al lui *Que Viva Mexico !*

[1] S. M. EISENSTEIN, *The Mistakes of «Bezhin Lug»,* (Greșelile din «Bejin Lug», în „International Literature", Moscow, nr. 8, 1937.

excepție — am luptat în războiul civil ca simpli ostași. N-am fost minți revoluționare conducătoare ; după ce iureșul războiului a trecut, ne-am dat pentru prima oară seama că se produsese o răsturnare istorică și că noi luasem parte la ea, dar nu aveam încă o conștiință nouă. Așa se explică tocmai din punct de vedere sociologic și psihologic, tendința noastră spre «tipizare», limitarea noastră la expuneri documentare și în general, spiritul și structura primului nostru cinematograf revoluționar". Eisenstein se ocupă apoi, de personaj, adică de actorul profesionist. Reîncepînd să lucreze, interesul său s-a îndreptat spre istoria poporului rus, spre „marile figuri ale istoriei ruse". Protagoniștii filmelor *Alexandr Nevski* (1938) și *Ivan Groznîi* (Ivan cel Groaznic, 1943—45) sînt tocmai doi eroi naționali, unul din Evul Mediu, celălalt din secolul al XVI-lea, înfățișați, afirmă Eisenstein, în primul rînd ca oameni ai timpului lor. Dar Comitetul Central al partidului critică partea a doua din *Ivan Groznîi*, acuzîndu-l pe Eisenstein că ar fi dat o interpretare greșită istoriei ; regizorul recunoaște că a fost handicapat de unele amănunte particulare, fără importanță și nesemnificative, care au pus în umbră obiectivul principal și din care „rezultă impresia greșită și falsă pe care o lasă figura lui Ivan". [1] Pînă la moartea sa (Moscova, 11 februarie 1948) survenită în timp ce revizuia partea

[1] Cotidianul „L'Umanità" a publicat extrase din această declarație (*Eisenstein se spovedește*, Milano, 23 martie 1947). Citind și recitind hotărîrea Comitetului Central al partidului cu privire la filmul *Ivan cel Groaznic* — scrie printre altele Eisenstein — m-am oprit la această întrebare : cum se pot explica numeroasele cazuri de realizare a unor filme greșite sau false ? Cum au putut să greșească regizorii sovietici de renume... Eisenstein și Pudovkin... deși în trecut au regizat opere de mare valoare artistică ? Nu pot lăsa fără răspuns această întrebare. În primul rînd am greșit pentru că în fierbințeala creației artistice am uitat uneori marile idei pe care arta noastră e chemată să le servească... Nu ne-am dat seama în clipa aceea că arta noastră are sarcina de onoare de a da o bătălie educativă... Comitetul Central ne-a făcut pe bună dreptate să relevăm că artistul sovietic nu poate fi ușuratec și lipsit de răspundere față de datoriile sale. Lucrătorii din cinematografie trebuie să studieze cu seriozitate și profunzime ceea ce se pregătesc să creeze. Greșeala noastră principală a fost, tocmai, de a nu fi corespuns prin munca noastră creatoare la ceea ce ni se cerea... Intervenția promptă a Comitetului Central ne-a amintit să nu zăbovim pe acest drum periculos, care duce la o artă goală. Noi, lucrătorii din domeniul artei — încheie Eisenstein — trebuie să interpretăm critica aspră și dreaptă adusă muncii noastre drept un apel la o mai amplă, la cea mai arzătoare și mai eficace activitate ; e vorba de un apel care ne cere să ne îndeplinim datoria față de popor, față de Stat și de partidul sovietic, creînd filme de înalt conținut ideologic și artistic".

Despre *Ivan cel Groaznic* și autocritica lui Eisenstein cfr. printre altele, JEAN-PIERRE CHARTIER, *Ivan le terrible* (în „La Revue du Cinéma", serie nouă, Paris, t. I, n. 1, octombrie 1946) ; SERGHEI EISENSTEIN, *Cum am văzut «Ivan cel Groaznic»* (în „Bianco e Nero", serie nouă, Roma, a. I, n. 1, octombrie 1947). A doua parte a filmului cuprinde o secvență în culori.

a doua din *Ivan cel Groaznic* și scria un eseu despre culoare, Eisenstein rămîne în teorie și în practică „majestatea sa Eisenstein", și în cea mai mare măsură credincios principiilor sale estetice. Chiar dacă, așa cum notează Pasinetti, „în ultimele filme înclină spre o trasare mai serioasă a planului provizoriu de lucru, necesară, pînă la urmă, și datorită prezenței actorilor profesioniști", el nu renunță de fapt „la facultatea de a putea exploata la maximum, în timpul filmării, resursele pe care mijloacele tehnice i le pun la îndemînă, adică posibilitatea de a pregăti chiar în timpul filmării, materialul pentru montaj". Și în *Alexandr Nevski* și în *Ivan cel Groaznic* „există un mare număr de amănunte, și un mare număr de cadre, fiecare riguros controlat și exact, dar în același timp spontan, așadar un mare număr de posibilități de a le dispune într-un anumit mod, potrivit cu un ritm adecvat în alte cadențe. Modalitatea narativă a lui Eisenstein presupune cîteva puncte ferme nederogabile sau de natură a oferi după aceea ample resurse pentru compoziția definitivă a spectacolului" ; aceste puncte pot fi descoperite, printre altele, în „cadrele fixe" (deci în limitarea mișcării aparatului) și în absența sau limitarea relațiilor între cadre (există secvențe întregi în filmele lui Eisenstein, ticluite astfel încît să evite intrările și ieșirile din cîmp ale personajelor și ale obiectelor") [1].

În ce privește ambiția leonardescă — am putea spune — a lui Eisenstein de a-și scrie cărțile, ea a rămas de domeniul visului. Nu numai eseul asupra cinematografului în culori, pe care l-a început sub forma unei scrisori adresate lui Kulešov, a rămas întrerupt pe masa lui de lucru. *Film Form* și *Film Sense* conțin numai o mică parte din numeroasele scrieri ale lui Eisenstein. Biografa regizorului, Marie Seton, ne oferă o mărturie despre o idee gigantică a lui Eisenstein : aceea „a unei sinteze a cunoașterii umane necesară dezvoltării cinematografului ca mijloc de expresie, sinteză ce ar fi trebuit să fie realizată într-o serie de volume, de importanță egală, dacă nu chiar superioară, în raport cu propriile sale filme. Eisenstein adunase note și-și fixase ideile fundamentale, pentru zece cărți. Cea dintîi, intitulată *Regie* ar fi trebuit să continue volumul

[1] FRANCESCO PASINETTI, *Eisenstein o della coerrenza stilistica* cit.

început în Mexic, şi destinat să rămînă neterminat. O altă carte urma să fie închinată studiului raporturilor dintre psihanaliză şi cinematograf, cu o lungă zăbovire asupra lui Freud, deşi Eisenstein ajunsese la concluzia că teoriile acestui savant au limite substanţiale în raport cu dezvoltarea noii societăţi socialiste, ele fiind mai potrivite celei capitaliste în decădere. Un alt volum ar fi fost închinat picturii, elementelor constitutive ale acestei arte, care interesează omul şi cinematograful, şi problemei raportului dintre formă şi conţinut" [1].

După Congresul al XX-lea al P.C.U.S. apare în U.R.S.S. o culegere din scrierile lui Eisenstein [2]. În 1956, S. Ginzburg scrie în „Iskusstvo Kinó" : „Cercetătorii şi criticii noştri de cinema au o mare datorie faţă de Eisenstein şi de Pudovkin. Opera şi căutările teoretice ale acestor doi maeştri, fondatori ai unui cinematograf revoluţionar, au fost ani de zile ignorate. Articolele lui Eisenstein şi Pudovkin, împrăştiate în paginile unor vechi reviste şi broşuri, au fost traduse în principalele limbi ale lumii şi, în numeroase ţări, publicate în culegeri..." [3]. Filmele lui Eisenstein, atît de atente să vadă în colectivitate şi în masă adevăratul eroul al propriei sale ţări, sînt exemple de refuz al cultului personalităţii".

„*M i j l o a c e l e f o r m a t i v e*"

Cu Balázs, Pudovkin şi Eisenstein contribuţia la teoria filmului poate fi socotită epuizată ; dar în acest capitol, pe care l-am închinat „sistematizatorilor", trebuie să introducem un al patrulea cercetător : pe germanul Rudolf Arnheim, despre care Giacomo Debenedetti spune că ar fi „un teoretician fără mîini", fiindcă face deducţii şi generalizări „interzicîndu-şi cu argutie bucuriile creaţiei". Deşi speculaţia sa, construită pe baze riguros ştiinţifice şi uneori prea ortodoxe, se depărtează de unele enunţuri fundamentale ale ruşilor, are, totuşi, puncte de contact cu acestea. Problema care

[1] MARIE SETON, *Eisenstein* cit.

[2] S. M. EISENSTEIN : *Izbrannîe statii* (Scrieri alese), Iskusstvo, Moscova, 1956. În 1963 editura „Iskusstvo" a început publicarea *Operelor alese*, în şase volume, de Serghei Eisenstein.

[3] S. GINZBURG, O *teoreticeskom nasledii Eisensteina i V. Pudovkina*, în „Iskusstvo Kino", Moscova, n. 12, 1956 ; trad. it. : *Moştenirea teoretică a lui Eisenstein şi Pudovkin* cit.

persistă în studiile sale, din perioada de studenţie şi pînă astăzi, e cea epistemologică privită din punct devedere psihologic. Maeştrii săi sînt Max Wertheimer şi Wolfgang Köhler care „au pus bazele teoretice şi practice ale teoriei aşanumitului *Gestalt* la Universitatea din Berlin". Discipol al şcolii experimentale care, tocmai sub denumirea de *Gestalt* („formă") începuse să dea contribuţii „decisive" la psihologia modernă, Arnheim e izbit de ceea ce el numeşte aspectul kantian al noii doctrine, adică tendinţa potrivit căreia procesele vizuale, chiar cele mai elementare, nu produc imagini ale lumii exterioare înregistrate mecanic, ci organizează în mod creator materialul brut furnizat de simţuri conform unor principii de simplitate, de ordine şi de echilibru care guvernează mecanismul „primitor", adică organul receptiv însuşi. Această Şcoală a *Gestalt*-ului era în armonie cu ideea că opera de artă nu e o simplă imitaţie sau un dublet selectiv al realităţii ci transformarea unor trăsături caracteristice observate în manifestările unui anumit mijloc de expresie. Curînd, tînărul cercetător în psihologie începe să considere fotografia şi în consecinţă cinematograful ca un *test case*, sau caz critic, al teoriei înseşi ; dacă reproducerea mecanică a realităţii, făcută cu ajutorul unui instrument mecanic, putea fi luată drept artă, această teorie era greşită, era falsă, eronată. Astfel, după ce şi-a făcut nenumărate note pentru o *Materialtheorie* menită să demonstreze că reprezentările artistice şi ştiinţifice ale realităţii se exprimă în forme derivînd nu atît din subiectul în sine, cît din calităţile mijlocului — sau *Material* — întrebuinţat, Arnheim se apropie, la vîrsta de numai douăzeci şi cinci de ani, adică între anii '29 şi '32, de problemele filmului.

„Exista pe atunci — avea să scrie el mai tîrziu — un mic număr de filme „clasice", care n-a mai sporit de altfel în anii următori. Dar în afară de aceasta exista un fapt care nu mai există azi : în mai toate filmele producţiei curente se observau semnele ocazionale, uluitoare, ale formării unui limbaj artistic cu totul nou. Recitesc cu oarecare nostalgie exemplele pe care le citam atunci, exemple luate din filmele acelea modeste, bufe, dar bogate de-o atît de fecundă fantezie vizuală. Totuşi, nu din acest material pleca cercetarea mea. Îmi luasem de curînd licenţa în psihologie experimentală şi raţionamentele mele aveau ceva din ştiinţele naturii. De

aceea mi se părea că e posibil să deducem pe cale teoretică şi din caracteristicile mijlocului ei specific de expresie, posibilităţile virtuale ale unei arte. În termeni de paradox : credeam că, chiar dacă cinematograful n-ar fi existat, capacităţile sale de expresie s-ar fi putut deduce din analiza unor ipotetice imagini fotografice în mişcare. Am făcut experienţa folosind pentru a-mi ilustra expunerea, exemple pe care în fiecare seară le adunam de pe un ecran sau altul. Dar mijlocul de expresie al cinematografului nu era realitatea însăşi ? Ce artă putea fi obţinută din reproducerea mecanică a unei creaţii deja perfectă în sine ?" [1]. După cum se vede, Arnheim pleacă de la obiecţia principală care se aducea (şi se mai aduce uneori) cinematografului şi anume că e reproducerea mecanică şi prin urmare pasivă a realităţii, o maşină de tipărit viaţa.

Răspunzînd celor două întrebări, şi asta în cadrul unei concepţii „antinaturaliste" a cinematografului, Arnheim se ataşează mai mult sau mai puţin direct de un principiu de bază al lui Pudovkin. Dînd veşmînt teoretic poeticii sale, autorul filmului *Mama* afirmase că între evenimentele reale şi reproducerea lor pe ecran există o mare şi semnificativă diferenţă, care constituie elementul esenţial pentru a transforma un film într-o operă de artă [2]. Acest principiu îl inspiră evident şi pe Balázs şi, un an mai tîrziu, adică în 1931, pe Massimo Bontempelli, care scrie : „În timp ce mecanica se străduieşte să imite realitatea cu cea mai mare precizie posibilă, imperfecţiunile ei au salvat adesea farmecul artei. Astfel, în istoria filmului mut, culoarea şi stereoscopia n-au însemnat altceva decît eforturile melancolice ale unor oameni lipsiţi de talent artistic. Farmecul şi misterul filmului mut se datorau în mare parte aspectului fantastic al unor figuri avînd numai două dimensiuni şi lipsite de culorile «naturale». Tot astfel am observat că în primele filme sonore lipsa de firesc a vocilor mulţimii (datorată unei imperfecţii tehnice) le dădea o savoare, un farmec plin de poezie, care s-a pierdut pe măsură ce instrumentul s-a perfecţionat şi a apropiat tot mai mult vocile de sunetul celor reale. Să nu uităm că, întotdeauna, consistenţa unei arte înseamnă obstacolele materiale pe

[1] Cfr. prefaţa lui Rudolf Arnheim la extrasul în limba italiană al lucrării sale *Film als Kunst : Il film come opera d'arte*, în „Bianco e Nero", Roma, a. II, n. 4, aprilie 1938.
[2] VSEVOLOD PUDOVKIN, *Film e fonofilm* cit.

care le întîlneşte (un exemplu clar : duritatea marmurei) şi că fiecare artă e pîndită de pericole cu atît mai mari, cu cît îi e mai uşor să reproducă realul" [1].

Aceste observaţii şi aceste principii, cu deosebire ultimul, le vom întîlni adesea la Arnheim, al cărui precusor italian S. A. Luciani, a încercat să elaboreze încă în 1920 o estetică a cinematografului bazată pe fotografie şi pe film înţelese altfel decît ca nişte autografe ale naturii şi unde, din presupusele deficienţe ale filmului însuşi (absenţa sunetului şi culorii) rezultă de fapt caracteristicile esenţiale ale noului mijloc de expresie şi nu de reproducere [2]. Lui Arnheim îi datorăm primul eseu complet şi sistematic asupra caracterului antinaturalist al cinematografului : *Film als Kunst,* (Filmul ca artă, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin), pe care-l publică în 1932. În prima parte a volumului (capitolul II conţine probleme de psihologie pură : *Weltbild und Filmbild*), autorul enumeră şi analizează diferenţele existente între imaginea reală şi imaginea filmică, elementele care-i lipsesc imaginii filmice în raport cu imaginea reală şi care disting prin urmare cinematograful de reproducerea pasivă a realităţii. Aceste „elemente diferenţiale" derivă din proiecţia corpurilor pe o suprafaţă, din limitarea adîncimii spaţiale (limitarea perspectivei în cinematograf, bidimensionalitate), din omisiunea culorilor, din iluminare, din limitarea cadrului, din distanţa obiectului (decupajul cadrului şi deci distanţa obiectului), din abolirea continuităţii spaţiale, a celei temporale şi a lumii senzoriale non-optice (relativizare a mişcării, a coordonatelor spaţiale şi aşa mai departe). Din această analiză rezultă că imaginea filmică e imagine „ireală" ; că reproducerea e doar parţială ; că filmul dă impresia realităţii, dar nu e realitate. Astfel e încadrat argumentul preferat al celor care susţin că cinematograful nu poate fi artă deoarece e o reproducere pasivă a realităţii ; examinîndu-se diferitele aspecte ale reprezentării filmice şi descoperindu-se că, fie chiar

[1] MASSIMO BONTEMPELLI, *Cinematografo* (Bătrîneţea cinematografului abia născut — Cinema şi teatru — Dramă şi melodramă — Cinematograful de mîine — Renaşterea cinematografului naţional), în „La nuova Antologia", Roma 1931. Acest eseu a fost publicat însoţit de notele autorului însuşi şi cu titlul *I miei rapporti col cinema* (Raporturile mele cu cinematograful) în numărul unic *40° anniversario della cinematografia,* Roma, 22 martie 1935. *Cinematografo* e reprodus şi în antologia *Problemi del film,* sub îngrijirea lui Luigi Chiarini şi Umberto Barbaro pentru „Bianco e Nero", Roma, a. III, n. 2, februarie, 1939.
[2] Cfr. p. 340 a volumului de faţă.

şi la nivelul cel mai elementar, există divergenţe semnificative între imaginea oferită de „cameră“ şi cea pe care ochiul omenesc o distinge în natură, Arnheim reia examinarea factorilor diferenţiali pentru a susţine şi a demonstra că pînă şi lipsurile lui aparente îi conferă cinematografului posibilităţi creatoare, că asemenea diferenţe nu numai că există, dar pot fi folosite pentru a modifica realitatea în scopuri artistice, cu alte cuvinte, chiar şi ceea ce s-ar putea numi „deficienţe“ ale tehnicii cinematografice, deficienţe pe care tehnicienii fac tot posibilul pentru a le „depăşi“, sînt adevărate instrumente în mîinile regizorilor creatori. „Mijloacele diferenţiale“ devin „mijloace formative“ şi se identifică cu mijloacele artistice ale „camerei“, ale filmului. Şi faptul că cinematograful e o artă, e demonstrat prin metoda deductivă, scumpă lui Arnheim [1], în capitolul al treilea *(Wie gefilmt wird. Die Kunstmittel der Kamera und des Bildstreifens :* Cum se filmează. Mijloacele artistice ale „camerei“ şi ale peliculei).

Corpurile proiectate pe o suprafaţă îşi schimbă aspectul în raport cu punctele din care sînt văzute şi fotografiate : o anumită „poziţie“ considerată în raport cu alta, dă rezultate diferite : o „realitate mai caracteristică“. Cadrul nu „fotografiază“ lucruri şi persoane, ci scoate în relief caracteristica obiectului sau a persoanei încadrate ; sentimente particulare, psihologii, situaţii iau naştere din planuri deosebite, din cadre orizontale, verticale, oblice, privite de jos, de sus, culcate, piezişe şi aşa mai departe sau din dispoziţia în cadru a materialului plastic şi uman (un om luat din spate sau din faţă, de exemplu). Acest proces şi această alegere — care exclud obiectul sau persoana instalată întîmplător în faţa „camerei“ — nu sînt, evident, mecanice ; ci au la bază personalitatea regizorului, metoda sa de a gîndi, de a vedea şi de a „angula“. Ne aflăm astfel în planul artei. „Reducerea celor trei dimensiuni ale realităţii la cele două ale ecranului — specifică Arnheim — e o necesitate care nu poate decît să avantajeze artistul. Ea îi slujeşte ca mijloc pentru a obţine diferite rezultate artistice : 1) Prezentînd

[1] O asemenea metodă deductivă, pe care o va aplica mai tîrziu şi artei în general, a fost folosită de Arnheim într-un eseu despre radio (*La radio cerca la sua forma*, Radio-ul îşi caută forma, Hoepli, Milano 1937). În acest eseu, autorul încearcă să descrie noile posibilităţi artistice derivate dintr-un univers auditiv lipsit de senzaţii vizuale. „Piesa radiofonică este, ca să zicem aşa, inversul filmului mut“.

obiectul într-o formă neobişnuită, reclamă din partea spectatorului o atenţie mai mare decît ar fi nevoie pentru simpla constatare a unui dat de fapt. Obiectul capătă astfel un caracter direct, iar impresia e mai vie. 2) Atenţia nu e numai potenţată ; ea e şi călăuzită spre obiect şi spre calităţile lui formale. Spectatorul vede obiectul, nestilizat, dar deformat de proiecţia pe suprafaţă a corpurilor, iar acest efect, care poate fi deosebit de cel artistic, depinde numai de un cadraj bine inspirat. 3) O mai mare atenţie acordată obiectului şi calităţilor sale formale îl pune pe spectator în situaţia de a judeca valoarea caracteristică a obiectului prezentat, de a se întreba de exemplu, dacă un tip e bine ales, dacă se mişcă şi acţionează conform calităţilor sale. 4) În afară de aceasta, cadrajul slujeşte ca mijloc de expresie şi de sugestie a ceva mai amplu [1], dar rezultatul obţinut are un farmec cu totul aparte, pentru a cărui dobîndire nu e nevoie să se recurgă la stilizare, fiind suficientă o încadrare adecvată a realităţii“.

Din abolirea adîncimii spaţiale derivă, pe de altă parte, deformări de perspectivă (cum ar fi, de pildă, mărimea exagerată a unui corp şi micimea capului său), care au o specială funcţie expresivă : ele slujesc la accentuarea sau la alterarea din punct de vedere artistic a poziţiilor reciproce dintre diferitele obiecte (aceeaşi lipsă de iluzie spaţială, cu acelaşi rezultat artistic se manifestă şi în pictură). În afară de aceasta, rapida mărire a perspectivei întăreşte caracterul dinamic al mişcării. Arnheim extinde afirmaţiile sale în legătură cu lipsa de adîncime spaţială la utilizarea artistică a luminii şi a abolirii culorilor ; pentru ecleraj, care „slujeşte să dea un aspect particular sau chiar o formă particulară corpurilor“ nu se pune problema „de a elimina umbrele şi de a obţine cea mai mare veridicitate posibilă, ci de a atinge maximum de expresivitate“, folosind diferite surse de lumină. Reducerea culorilor la alb şi negru oferă şi ea posibilitatea creării unor imagini bogate în valori decorative şi expresive. Cu albul şi negrul din film, încheie Arnheim, şi cu o savantă folosire a luminilor, „se poate obţine ceea ce obţin pictorii, adică sensul preţios al materiei“. Limitarea ca-

[1] Arnheim citează în acest sens o scenă din *Variété* (1925), în care Jannings apare în costum de ocnaş, pe care e cusut un număr mare ; în acest fel, Dupont sugerează că „puşcăriaşul nu mai e un individ, ci unul din mulţime, un număr.“

drului (decupajul „cîmpului") şi distanţa obiectului, conexate între ele, sînt alte două mijloace expresive, întrucît „servesc artistului să dobîndească unele efecte speciale ale părţii pentru întreg, să producă o tensiune particulară în spectator arătîndu-i numai ceea ce e mai important, să accentueze anumite aspecte izolate, să dea unora dintre ele o semnificaţie evocatoare şi simbolică, să concentreze atenţia asupra unui moment specific al subiectului".

Importanţa artistică a abolirii continuităţii spaţiale şi temporale — „salturile de timp şi de spaţiu" care se realizează prin montaj — îşi află propria explicaţie tocmai în acest element expresiv, ale cărui forme şi concepţii diferite au mai fost analizate în paginile anterioare. Totuşi, spre deosebire de Pudovkin, Arnheim susţine că nu montajul e *baza, specificul filmic* ; am văzut de fapt că, pentru el, părţile de peliculă luate în sine, sînt de la bun început un produs artistic simţitor diferenţiat de realitate : nu numai „elemente primordiale", ci primul şi specificul mijloc expresiv al filmului. De aici importanţa pe care o dă el fiecărui cadru în parte şi reproşul pe care-l face în genere şcolii ruseşti, pentru tendinţa ei de a socoti că tocmai montajul e singura caracteristică a cinematografului ca artă, precum şi pentru uzul excesiv al acestuia [1].

Dar critica la adresa lui Pudovkin nu se opreşte aci. Pentru teoreticianul german cele cinci metode de montaj preconizate de cercetătorul rus constituie „o schemă prea puţin satisfăcătoare, deoarece subdiviziunea e determinată cînd de conţinut, cînd de modul decupajului, şi nu ţine seama de deosebirea dintre aceşti doi factori". În „contrast", observă el, noutatea constă în dispreţul faţă de „motivul nemontat" ; pe de altă parte însă, nu se vorbeşte nimic despre tehnica decupajului şi dacă scenele trebuie să fie intercalate sau despre felul în care să fie dispuse. În „paralelism", ordinea logică e greşită : metoda contrastului se referă la conţinut, cea a paralelismului — la tehnica decupajului. „Similitudinea" se referă tot la conţinut : în teorie e indiferent dacă părţile sînt succesive sau intercalate, deşi cel de-al doilea caz va fi mai eficace. În „simultaneitate" e introdus un element despre care nu s-a pomenit

[1] A se observa că Arnheim se referă la şcoala rusă a filmului mut ; cît despre corectivul adus de Eisenstein la valoarea conţinutului diferitelor cadre, de exemplu, a se vedea *Prefaţa 1960*.

nimic în cazurile precedente ; este vorba de problema timpului în care se desfăşoară acţiunea. Şi *leit-motivul* e un element lingvistic. Arnheim se arată cu atît mai nemulţumit de tabelul pe care-l propune Semion Timoşenko în eseul său *Film-Kunst und Film-Schnitt*, Arta şi decupajul filmului (Lichtbild-Bühne, Berlin 1928), inclus în ediţia germană a lucrării lui Pudovkin : *Film-Regie und Film-Manuskript* [1]. Această tabelă prevede cincisprezece feluri deosebite de montaj : [2]

1 schimbare de loc ;
2 schimbarea unghiului filmării ;
3 schimbarea de încadratură ;
4 introducerea unui amănunt ;
5 montaj analitic ;
6 timp trecut ;
7 timp viitor ;
8 acţiuni paralele ;
9 contrast ;
10 asociaţie ;
11 concentrare ;
12 mărire ;
13 montaj monodramatic ;
14 refren ;
15 montaj în cadru.

Dacă în schema lui Pudovkin subdiviziunea e determinată cînd de conţinut, cînd de metoda decupării, fără a se ţine seamă de deosebirea dintre ele, subdiviziunea lui Timoşenko, observă Arnheim, „nu e decît o enumerare de factori eterogeni". În locul tabelelor propuse de cei doi ruşi, germanul propune o a treia, bazată pe binomurile „decupaj-montaj", „timp-spaţiu", „formă-conţinut", care dau naştere la diferite combinaţii, analogii şi contraste. „Principiile montajului" se subîmpart astfel în „principii de decupaj", „relaţii de timp", „relaţii de spaţiu" şi „relaţii de conţinut".

[1] VSEVOLOD PUDOVKIN, *Film-Regie und Film-Manuskript*, cit. Un extras din eseul lui TIMOŞENKO, *Principii de montaj : ritm şi puncte culminante*, apare în „Bianco e Nero", a. III, n. 2, februarie 1939.

[2] Tabela lui Timoşenko e reprodusă de Barbaro, într-o notă la *Film e fonofilm* cit., şi de RENATO MAY în *Per una grammatica del montaggio*, în „Bianco e Nero", Roma, a. II, n. 1, ianuarie 1938.

Principii de decupaj

A. Lungimea bucăţilor de montat : 1. Bucăţi lungi (scenele lipite una de cealaltă sînt relativ lungi. Ritm lent). — 2. Bucăţi scurte (...toate relativ scurte. Cu atît mai mult scenele de mişcare rapidă, şi din punct de vedere al conţinutului. Puncte de vîrf ale acţiunii. Efect emotiv. Ritm rapid). — 3. Combinare de bucăţi lungi şi scurte (în scene de lungă durată, introducerea a una sau două scene scurte sau invers. Ritm corespunzător). — 4. Combinate fără o anumită ordine (unirea unor bucăţi de lungime diferită şi nu prea lungi sau prea scurte, ceea ce înseamnă că lungimea va fi determinată de conţinut, fără un efect ritmic particular).

B. Montaj de scene întregi : 1. Succesiv (o acţiune e dusă pînă la capăt : următoarea e lipită de aceasta şi aşa mai departe). — 2. Intercalat (acţiunile sînt împărţite în fragmente intercalate între ele). — 3. Interpolare (...de scene izolate sau cadre în desfăşurarea acţiunii).

C. Montaj intern al diferitelor scene : 1. Combinaţie de cîmp lung sau total (trebuie să reţinem că acesta din urmă e un concept mereu relativ, şi că trebuie înţeles, în substanţă, ca turnare a unui obiect care cuprinde în sine prim-planul) : a) Întîi un cîmp total, apoi un detaliu al acestuia (sau mai multe) sau un prim-lan (corespunzînd numărului 11 din tabela lui Timoşenko). b) Trecere de la un amănunt sau de la mai multe amănunte la totalul care le conţine (corespunzînd numărului 12 al tabelei lui Timoşenko). c) Succesiune, fără regulă, de cîmpuri lungi sau totale şi de prim-planuri. 2. Succesiune de amănunte (dintre care nici unul, prin urmare, nu-l cuprinde pe celălalt).

II. *Relaţii de timp*

A. Simultaneitate : 1. A unor scene întregi (cfr. Timoşenko nr. 8 ; Pudovkin : „simultaneitate". Montaj succesiv şi intercalat. În cazul al doilea corespunde legendei : „În timp ce la X se întîmplă cutare lucru, la Y..."). 2. Detalii ale unui punct de vedere la un moment dat (adică detaliile aceluiaşi loc, perindîndu-se unul după altul în acelaşi moment). Corespunde numărului 5 al lui Timoşenko. Inaplicabil din punct de vedere practic.

B. Înainte şi după : 1. Scene întregi care se succed în timp (precum şi includerea unor scene care au avut loc (amintire) sau care vor avea loc (previziune). Corespunde numerelor 6 şi 7 ale lui Timoşenko). 2. Succesiune întreagă a unei scene (succesiunea unor detalii în ordinea timpului de-a lungul unei acţiuni întregi. De exemplu : cutare apucă un revolver — o femeie fuge).

C. Indiferenţă faţă de timp : 1. Acţiuni întregi care nu depind reciproc de timp, ci numai de conţinut. (De exemplu, la Eisenstein : focurile trase asupra muncitorilor montate împreună cu tăierea vitelor în abator. Înainte ? După ? Indiferent). — 2. Filmări izolate fără relaţii de timp între ele. (Caz rar în filmele narative. De exemplu, cfr. Dziga Vertov). 3 — Încorporarea filmărilor izolate într-o acţiune. (De exemplu : montajul lui Pudovkin, la „bucuria prizonierului". Relaţia e numai de conţinut) [1].

III. *Relaţii de spaţiu*

A. Mediu identic (dar timp deosebit) : 1. Scene întregi. (Cutare se întoarce după douăzeci de ani în acelaşi loc). — 2. În aceeaşi scenă. (Timp comprimat. Timpul trece şi, fără nici o întrerupere, se vede ceea ce se întîmplă după aceea în acelaşi loc. Irealizabil).

B. Schimbare de scenă : 1. Scene întregi (Succesiune sau intercalare de scene care se întîmplă în locuri diferite). — 2. În aceeaşi scenă (Diferite fragmente ale aceleeaşi scene).

C. Indiferent faţă de spaţiu.

IV. *Relaţii de conţinut*

A. Analogie : 1. de Formă : a) a formei obiectului (exemplu : Pudovkin : pîntecul rotunjor al unui student urmat de o formă asemănătoare, coama unui munte) ; b) a formei mişcării (exemplu : oscilaţiile unui pendul, urmate de oscilaţiile acului unui cîntar). — 2. De sens al conţinutului : a) obiecte izolate (exemplu citat de Pudovkin : „bucuria prizonierului" : prizonier — pîrîu — păsări — copil care rîde) ; b) scene întregi (exemplu citat din Eisenstein : muncitorii sînt împuşcaţi, boul este răpus).

B. Contrast : 1. De formă : a) forma obiectelor (de exemplu : întîi un om gras, apoi un om slab) ; b) forma mişcării (după o mişcare foarte rapidă, o mişcare foarte lentă). — 2. Al sensului conţinutului : a) obiecte izolate (de exemplu : un şomer flămînd şi o vitrină plină de bunătăţi) ; b) scene întregi (de exemplu : în casa bogatului — în casa săracului).

---

[1] Pudovkin descrie astfel secvenţa „bucuria prizonierului" : ...„dintr-o dată şi în mod tainic, el primeşte un bilet care-l anunţă că va fi liber a doua zi. Aşadar, trebuia să sugerez bucuria cinematografică şi simpla expresie a feţei emoţionate n-ar fi produs nici un efect. Iată de ce am arătat numai jocul mîinilor şi un prim-plan al jumătăţii inferioare a feţei cu gura surîzătoare. Am montat apoi aceste filmări cu un material complet străin, care cuprindea curgerea năvalnică a unui torent de primăvară, jocul razelor de soare care se răsfrîng în ape, orătănii care dau din aripi într-o ogradă şi, în sfîrşit, un copil care surîde" (*Film e fonofilm* cit.).

C. Combinări de analogie și contrast : 1. Analogie de forme și contrast de conținut (de exemplu, la Timoșenko : lanțul la picioarele condamnatului și picioarele balerinei ; sau : bogatul în jilțul lui, condamnatul pe scaunul electric). — 2. Analogie de conținut și contrast de forme. (Ceva de felul acesta se poate găsi în filmul lui Buster Keaton, *Mingea nr. 13 :* protagonistul vede pe ecran o pereche uriașă care se sărută : în cabina de proiecție, el însuși își sărută iubita).

În subsolul taberei sale, Arnheim notează că bucățile de montaj lipite nu trebuie să aibă un efect simplu de adițiune, ci unul mult mai semnificativ. Existența filmului care prezintă imagini în mișcare se bazează pe principiul succesiunii rapide, tinzînd să suprapună și să contopească aceste imagini. Reelaborarea teoreticianului german e desigur mai sistematică decît schemele precedente și nu se poate nega că are o anumită însemnătate. Dar, după cum mărturisește însuși autorul, ea nu e exhaustivă. Renato May observă că în această schemă (foarte interesantă „pentru tehnica și arta filmului" și care „stabilește ca unitate de măsură a emoției fragmentul de montaj"), „nu se ține seama de o mare cantitate de elemente sugestive ale filmului : cadrajul, mișcarea aparatului, sonorul (cartea lui Arnheim a apărut în 1932) etc., ca și de relațiile posibile în interiorul unei bucăți de montaj. Teoria decupajului și notele cu privire la ritm se referă și ele mai de grabă la procesul tehnic și la masa de montare, decît la compoziția filmului. În schimb, se formulează foarte limpede ideea unei constanțe în valorile raporturilor transpuse, de la unirea bucăților izolate la compoziția unor scene întregi. Această lege, exprimată implicit în clasificarea lui Arnheim, e foarte importantă" [1]. Într-o notă la eseul său, May atrage atenția că în una și aceeași scenă, e posibil să sugerezi succesiunea timpului și să urmărești, fără nici o întrerupere, ce se întîmplă după aceea în același loc : „în aceeași scenă e de ajuns un cadru care să înfățișeze mișcarea acelor pe cadranul unui orologiu ; în același cadru e de ajuns o variație de lumină (zi-noapte) ca să redea mișcarea interioară a cadrului." Îi putem obiecta însă lui May că, în clasificarea sa, Arnheim neglijează intenționat elementul sonor, și asta nu pentru că și-a scris cartea în 1932, deoarece în anul acela fonofilmul dăduse unele rezultate dintre cele mai satisfăcătoare.

[1] RENATO MAY, *Per una grammatica del montaggio* cit.

Nu e valabil nici motivul semnalat anterior de Spottiswoode — la care se referă May — și anume că 1932, fiind pentru Germania o perioadă în care 60% din filmele vorbite nu erau înțelese de public, Arnheim nu putea acorda „firește" problemelor fonofilmului ponderea pe care o meritau [1].

De fapt, numai rigoarea formalistă care se află la baza sistemului său îl împinge pe Arnheim spre concluzii prea ortodoxe, deci discutabile, în privința fonofilmului. Am văzut că el ajunge la tabelul de principii ale montajului plecînd de la o analiză a „mijloacelor formative". Or, Arnheim susține că noile descoperiri tehnice minează la temelie filmul ca operă de artă, deoarece elimină o parte din aceste „mijloace formative", apropiind cinematograful de realitate. Iar teoreticianul german nu-și schimbă poziția nici cu trecerea timpului. La șase ani după ce a apărut *Film als Kunst,* Arnheim prezintă în „Bianco e Nero" rezumatul lui Umberto Barbaro la primele 150 de pagini [2], afirmînd că în 1932 era scuzabilă, ba chiar dialectic utilă o anumită preferință pentru stilizări expresive mai pronunțate, adică pentru deformări : era vorba de fixarea unei prime și elementare gramatici, prin urmare cazurile extreme erau mai instructive. În orice caz, paginile dedicate filmului sonor i se par, cel mult, „prea optimiste". După cum am văzut (Balázs, Pudovkin, Eisenstein), fonofilmul nu micșorează „factorii diferențiali". Pe lîngă abolirea continuității spațiale și temporale se adaugă, tot în virtutea montajului, abolirea unei alte continuități : cea sonoră. Timpului și spațiului „ireali", adică cinematografici, le corespunde un sonor „ireal", adică filmic. De aceea, reproducerea rămîne parțială și în fonofilm, dînd impresia unei pure copii a realității, deși nu acesta e adevărul. „Mijlocul formativ", în cazul acesta, poate fi oferit și de vocile din afara cîmpului, de monologurile interioare, de prim-planurile sonore care, separînd și deci izolînd un zgomot, un sunet sau vocea altcuiva, se înglobează principiului analizei.

În acest sens, problema rămîne neschimbată : ceea ce contează nu e „mai mult", ci „mai bine". De altfel, însuși Arnheim atrage

[1] RAYMOND J. SPOTTISWOODE, *A Grammar of the Film* cit.

[2] RUDOLF ARNHEIM, *Il film come opera d'arte* cit. Același rezumat apăruse, la sugestia lui Emilio Cecchi, prin 1933, într-un număr șapirografiat sub îngrijirea lui Umberto Barbaro.

atenţia, în prefaţa rezumatului îngrijit de Barbaro, că spre deosebire de trecut, azi nu vede numai laturile negative ale cinematografului stereoscopic şi colorat. (Deşi pe vremuri scrisese : „Pictorul nu reproduce, ci recreează culorile din natură ; viitorul apropiat ne va dovedi dacă aşa ceva se poate realiza şi în film“). Dar dezaprobarea pe care o manifestă teoreticianul german faţă de fonofilm derivă şi din alte motive, a căror origine trebuie căutată în amintita poziţie prea riguros ortodoxă şi formalistă [1]. Aceste motive sînt precizate într-un eseu ulterior lucrării *Film als Kunst* : *Nuovo Laocoonte* (Noul Laocoon, în „Bianco e Nero“, Roma, a II, n. 8, august 1938). În cercetările sale, Arnheim aplică încă o dată metoda deductivă, foarte apreciată de el. Astfel, teoreticianul german începe prin a examina în ce condiţii e posibilă apariţia opere-

---

[1] „Răsfoind astăzi cartea îmi dau seama că, preocupat fiind de mijloacele formale — scrie Arnheim în 1950 — am neglijat marea însemnătate a elementului documentar, adică faptul că fotografia se deosebeşte de pictură şi de sculptură prin caracterul ei hibrid, creat de continua prezenţă a materiei brute, fixată mecanic. De aceea elementul informativ şi descriptiv reprezintă una din valorile principale în mai toate filmele bune cu subiect ; o stilizare prea picturală dă rezultate greşite, tinzînd să ascundă natura «accidentală», în parte, a *medium*-ului fotografic“. Tot în 1950, reflectînd din nou asupra problemelor de odinioară, Arnheim notează : „Felul în care tratam cinematograful putea să pară formalist reprezentanţilor empirismului anglo-saxon. Scrierile lui Rotha, Grierson şi ale altora au făcut de fapt, o analiză mai esenţială a aspectelor documentariste şi sociale, pe care le neglijasem eu. Pe de altă parte, mi se pare că cineaştii italieni au găsit în analizele mele un element concret care le-a fost de folos. În anii aceia, cinematograful italian era un subiect uşor abstract. Cenzura ideologică şi autarhia economică a regimului fascist mutilau sau excludeau o mare şi importantă parte din producţia externă. Producţia comercială italiană era săracă în mijloace şi în idei. Pasiunea cinematografică a tinerilor s-a dezlănţuit astfel pe hîrtie. Şi a fost o pasiune care s-a manifestat în diferite forme“.

„Erau — continuă Arnheim — cei pe care i-am putea numi discipolii şcolii nordice, şi anume colecţionarii de date filologice. Erau, pe urmă, eseiştii de tip francez, care ofereau raţionamente strălucite, dar întemeiate de multe ori pe experienţe de mîna a doua sau a treia. Dar mai cu seamă am fost impresionat de dialectica ascuţită a nenumăraţilor studenţi care se slujeau de formidabilul instrument crocian, cîştigat în aulele universitare, pentru a pune stăpînire cel puţin în mod teoretic pe un domeniu cultural deosebit de atrăgător pentru ei. Prin intermediul cinematografului, frontierele aproape de neatins erau trecute de spiritul străin şi interzis al democraţiilor devenit şi mai fascinant din cauza rarităţii şi a caracterului incomplet al informaţiei. Dar din pricina acestei lipse de materie primă, la care se adaugă acel irealism abstract — sub regimurile totalitare acesta era socotit, în mod inevitabil un fel de pelagră a gîndirii — discuţiile asupra cinematografului se epuizau deseori în tratarea conceptelor celor mai generale : frumos şi formă, realitate şi intuiţie. Poate că tocmai de aceea am întîlnit în conversaţiile cu prietenii mei italieni un anumit interes pentru o analiză concretă a noului *medium* bazat pe o cunoaştere directă a producţiei internaţionale şi a proceselor practice şi tehnice. Vizitînd Italia în 1949, după zece ani de absenţă, am fost bucuros să găsesc printre regizorii şi scenariştii cinematografului italian renăscut, mulţi dintre tinerii teoreticieni de altădată“ (cfr. RUDOLF ARNHEIM, *Ripensando alle cose di allora*, Gîndindu-mă din nou la lucrurile de altădată, în „Rivista del Cinema Italiano“, Roma, a. II, nn. 1—2, ianuarie—februarie 1953).

lor de artă bazate pe mai multe mijloace artistice (cuvînt vorbit, imagini în mişcare, muzică), ce caracter şi ce valoare pot să aibă ele, aplicînd apoi rezultatul cercetării la fonofilm.

Îmbogăţirea pe care contribuţia mai multor mijloace o poate asigura artei, afirmă Arnheim, nu e egală cu acea contopire de percepţii senzoriale de toate felurile care caracterizează imaginea noastră despre lumea reală. Unitatea tuturor acestor elemente senzoriale nu e egală cu aceea pe care artistul o poate crea slujindu-se de concursul mai multor mijloace : în artă, eterogenitatea elementelor senzoriale impune separări necesare între acestea din urmă, separări ce pot fi depăşite numai prin realizarea unei unităţi superioare. Pe un plan inferior, planul fenomenelor senzoriale, nu poate exista un raport între elementele optice şi acustice (un sunet nu poate fi înserat într-o pictură). Un raport de acest fel are loc numai într-un al doilea plan, mai sus, în planul aşa-numitelor „caracteristici expresive“, care de fapt pot fi comune mai multor mijloace de expresie : un vin roşu întunecat poate avea aceeaşi expresie ca şi un sunet „întunecat“ al violoncelului, în timp ce între culoarea roşie şi sunet, ca fenomene materiale, nu se poate stabili nici un raport formal reciproc. Iată de ce, pe acest al doilea plan, devine posibilă o combinaţie artistică între elemente provenite din materiale disparate. O astfel de combinaţie trebuie să respecte, însă, separările stabilite în planul inferior : ea permite, de fapt, ca în interiorul fiecărei sfere materiale (cea vizuală, de pildă, şi cea auditivă) să se formeze în acel prim-plan un organism în sine, închis şi complet, care să reprezinte, potrivit cu natura sa, subiectul integral al operei de artă definitive. Dar dacă în planul al doilea dispare „bariera materială“, factorii izolaţi (de exemplu, cel vizual şi cel auditiv) trebuie să păstreze mereu grupările şi distanţele dintre ei, create într-un prim-plan mai elementar, dar îşi pot exploata în acelaşi timp analogiile şi contrastele etc. relativ la expresia lor, pentru a crea raporturi reciproce între ele. Sau : toate mişcările pe care le execută un grup de balerine rămîn legate între ele şi, în ansamblu, sînt desprinse materialmente de acompaniamentul muzical ; tot astfel, elementele sonore dintr-o bucată muzicală sînt legate între ele ; totuşi, expresia înrudită cu cele două sfere permite combinarea lor într-o singură operă de artă. Aşa, de exemplu,

un anumit gest al balerinei va avea o semnificaţie şi o expresie asemănătoare cu ale unei figuri muzicale simultane. Pentru a combina mai multe mijloace de expresie într-o operă de artă se poate dispune deci de o formă, a cărei particularitate şi al cărei farmec trebuie căutate în faptul că în al doilea „plan material" se creează o legătură între organisme care, în primul plan, sînt rigid separate între ele, complete şi închise în sine. Pot să existe — şi vor exista aproape totdeauna — alte planuri materiale superioare, dar ele au un caracter mai puţin elementar. O operă de artă „compozită" e aşadar posibilă numai dacă organisme complete, create de mijloace luate în parte, se integrează sub forma unui paralelism. Această „dublă şină" va avea, însă, o semnificaţie a ei numai dacă elementele parţiale nu vor repeta acelaşi lucru, ci se vor completa exprimînd în chip deosebit un obiect comun. Fiecare mijloc trebuie să vorbească în felul său despre subiect, iar diferenţele care se nasc trebuie să corespundă diferenţelor existente între caracterele mijloacelor înseşi. În adevăr, mijloacele izolate au fiecare un caracter cu totul deosebit, aşa cum a demonstrat Lessing în *Laocoon*, prin exemplul artelor plastice şi al literaturii.

Chiar dacă acceptăm cele de mai sus, analiza lui Arnheim duce la un rezultat destul de negativ în privinţa forţelor vitale ale operei de artă concepută prin intermediul mai multor mijloace de expresie. „Ori de cîte ori întîlnim în istoria artelor o împerechiere de mai multe mijloace — precizează Arnheim — un examen foarte amănunţit indică o hotărîtă precădere a unuia din aceste mijloace. Un singur mijloc îşi rezervă sarcina de a realiza o operă, ajutat şi completat fiind în această lucrare de celelalte mijloace" : inclusiv catedrala medievală. Chiar şi în cazul operei lirice — Arnheim e de părere că aceasta constituie unicul exemplu de oarecare însemnătate care demonstrează că nici un mijloc nu a fost adăugat ulterior altuia — elementul muzical are în mod hotărît precădere : „libretul pare de fapt a fi un simplu expedient în serviciul muzicii, complet elaborat după exigenţele compozitorului şi adeseori de o valoare literară mediocră, neesenţial pentru conţinutul intim al operei şi necesar numai pentru a explica trama şi pentru a face posibilă punerea în scenă". Dacă aplicăm rezultatele acestei analize la filmul vorbit, concluzia e, în mod evident, la fel de negativă. În fonofilm, afirmă

Arnheim, atît acţiunea vizuală cît şi dialogul trebuie să dezvolte, fiecare, subiectul „total" ; altminteri, se exclude principiul formal al paralelismului între două elemente complete ; dar în timp ce acţiunea vizuală nu are nici o lacună, cel puţin în sens extrinsec, dialogul e fragmentar : de aici derivă un paralelism parţial şi de loc o contopire. Imposibilitatea de a efectua această contopire „nu e evidentă pentru toată lumea, din practica experienţei cinematografice, numai fiindcă pe ecran imaginea nu se întrerupe niciodată pentru a *da cuvînt* dialogului". „Adevărat e că, dimpotrivă, dialogul poate fi întrerupt în favoarea acţiunii vizuale, fără ca efectul să fie absurd din punct de vedere psihologic. Explicaţia e că, în ce priveşte psihologia spectatorului, întreruperea dialogului nu înseamnă încă o suspendare a spectacolului sonor, analogă cu dispariţia imaginii de pe ecran. Tăcerea nu reprezintă dispariţia lumii acustice, ci dimpotrivă, fundalul ei neutru : un gol, dar un gol pozitiv, după cum fondul uniform al unui potret face totdeauna parte din tablou. Diferenţa e că ceea ce nu deranjează într-un sens pur psihologic poate fi inadmisibil în sens artistic".

Stabilind astfel că, în cinematograf, dialogul complet e premisa elementară pentru o contopire cu imaginea (un dialog inţeles ca operă de artă închisă în sine şi fără lacune), Arnheim se întreabă dacă e posibil ca această premisă să poată „fi satisfăcută de o activitate artistică fundamental diferită de aceea a teatrului", ale cărui particularităţi ar consta în diferenţa fundamentală între cele două acţiuni, diferenţă referitoare doar la partea vizuală. În această privinţă el neagă această diferenţă : teatrul poate înlocui actorul în carne şi oase cu imaginea sa (dovadă practică : transmisiunile de televiziune din teatrele dramatice) ; poate reduce culorile numai la alb şi negru ; poate obţine deplasări ale imaginii întregi (mişcări de aparat, în cinema) prin scena turnantă : în cadrul unor limite mai modeste, „dar în distincţiile de principiu, gradul nu contează". „Desigur, în forma lui actuală, teatrul nu poate efectua schimbarea de distanţă şi de unghi, din care e văzută acţiunea, şi cu atît mai puţin schimbarea bruscă" : decupaj şi montaj. „Dar nu vedem de ce i s-ar refuza teatrului, din principiu, ceea ce nu poate realiza deocamdată din motive tehnice (şi ajunge şi în acest caz să ne gîndim la televiziune)". „Între acţiunea scenică şi imaginea cinematografică

nu există aşadar nici o deosebire de principiu". [1] Iată de ce Arnheim consideră că se pot aplica cinematografului vorbit, experienţele făcute în teatru cu „imaginea îmbogăţită" [2] : experienţe care dovedesc că îmbogăţiri de acest fel ne îndepărtează de o artă teatrală serioasă. „Dacă abundă în maşinării scenografice şi în acţiune, imaginea distrage de la cuvîntul poetului în loc să-l interpreteze." O piesă, operă împlinită în sine, adaugă Arnheim, nu are nevoie de punere în scenă ; cel mult o îngăduie, deoarece, în cazul cel mai bun, poate adăuga „aportului conceptelor, pe acela al elementului concret, binevenit şi drag publicului, chiar dacă nu e necesar în sensul cel mai sever. Punerea în scenă transformă viziunea indirectă în viziune directă şi se adresează, prin intermediul formelor, culorilor, mişcărilor şi sunetelor, acelei sensibilităţi mai simple şi mai elementare căreia şi poetul îi aduce omagiu prin sunetul şi ritmul cuvintelor sale". Nu la fel de util, şi nici posibil, poate fi în cinematograf cazul invers, adică folosirea unui „libret" asemănător cu cel ce serveşte operei lirice drept schelet al acţiunii dramatice : muzica a creat această operă pentru a putea reprezenta pe om în acţiune dramatică la modul muzical ; în imagine, însă, omul intră ca element component chiar şi fără concursul dialogului, chiar fără preponderenţa pe care o are în scenă. În afară de aceasta, nu acordă mare însemnătate capacităţilor expresive ale imaginilor însufleţite pe scenă şi, fără mare greutate, ea paralizează acţiunea scenică în favoarea lungilor arii cîntate. În felul acesta, dialogul are la dispoziţie timp din belşug pentru a fi rostit pe îndelete, mai mult chiar, are răgazuri cu care nu ştie ce să facă : pentru a le întrebuinţa e silit să recurgă la nesfîrşite dilatări şi repetări. „Prin urmare, ceea ce dăunează filmului, nu dăunează operei lirice" : „dialogul sileşte acţiunea vizuală să-l pună în prim-plan pe omul care vorbeşte, el paralizează şi deformează pantomima pe ecran". De aceea, încheie

[1] UMBERTO BARBARO, în *L'attore cinematografico*, Actorul de film, (cfr. „Bianco e Nero", Roma, a. I, n. 5, mai 1937) examinează în mod amănunţit cîteva mijloace tehnice ale filmului, folosite şi în aşa-numitul teatru de avangardă.

[2] Arnheim citează, în această privinţă, exemplul lu iPiscator, iar Giorgio Strehler, de la Piccolo Teatro della Città di Milano, recurge adesea în mod inteligent la tehnica cinematografică. Acelaşi lucru, cu rezultate şi mai interesante, îl face Luchino Visconti (ca, de exemplu, în regia la *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams).

Arnheim, un gen cinematografic în care acţiunea se bazează pe un dialog concis, pare puţin probabil.

Aşadar, explicaţia condamnării pe care Arnheim o rosteşte împotriva fonofilmului trebue căutată, după cum am văzut, în echivocul unui dialog considerat ca perfecţionare a reproducerii naturii şi într-un principiu care tinde să excludă contopirea mai multor tehnici ; contopire imposibilă, deoarece între aceste mijloace nu se va putea stabili niciodată un echilibru, nici măcar în opera lirică. Arnheim neagă apoi în paginile aceluiaşi eseu, teoria „paralelismului" între elementele „centrale" şi complete, pe care o susţinuse înainte : „dacă e adevărat, spune el, că unitatea, raporturile şi caracterul intim al operei de artă sînt simţite şi create mai întîi într-o sferă interioară şi mai concretă, ne îndoim de posibilitatea de a construi mari opere de artă pe o temelie atît de puţin omogenă cum e aceea a operei «compozite»". Desigur, argumentele lui Arnheim sînt ascuţite şi în parte convingătoare ; dar această problemă foarte discutată, fusese depăşită în 1938 pe plan teoretic şi practic : contopirea mai multor tehnici e posibilă în artă. În *Estetica* sa [1], Adriano Tilgher, dă o concisă dar exhaustivă ripostă lui Ettore Romagnoli care, în „Gazzetta del Popolo" din 24 ianuarie 1930, tăgăduia tocmai operei lirice un caracter artistic. „Nimic nu ne împiedică — scrie Tilgher — să ne gîndim la cazurile (n-are nici o importanţă că n-au apărut pînă acum : nu există nici un motiv ca ele să nu apară în viitor) în care adecvarea între cuvinte şi muzică, între libret şi partitură să fie perfectă şi împlinită, în care acea muzică fără acele cuvinte să ni se pară tot atît de deficitară şi de moartă cum ar fi acele cuvinte fără acea muzică. Oare lucrul acesta e cu neputinţă pentru că libretistul şi muzicianul sînt două capete şi nu unul ? Dar istoria literaturii nu abundă în exemple de opere perfecte şi împlinite datorate colaborării a două sau mai multe persoane ? Putem concepe foarte uşor o fuziune perfectă între compozitor şi libretist, fie că muzicianul citeşte întîmplător un libret şi simte înjghebîndu-se în jurul lui, ca în jurul unui schelet, carnea melodiei sale, fie că indică libretistului liniile directoare ale libretului şi-l supraveghează în compoziţie, fie în nenumărate alte cazuri,

[1] ADRIANO TILGHER, *Estetica*, cit.

ce pot surveni". Afirmaţia lui Romagnoli, subliniază Tilgher, nu e greşită numai din punct de vedere istorico-muzical, ci şi din punct de vedere al esteticii generale, altfel „ajungem să susţinem că arta nu înseamnă decît fragmente de lirică pură şi negăm calificarea de opere de artă *Divinei Comedii* şi *Logodnicilor*". La aceeaşi concluzie ajunge mai tîrziu şi Umberto Barbaro, polemizînd tocmai cu Arnheim, care admite de altfel că „uneori, în cazul lui Wagner, de pildă, s-a obţinut o perfectă contopire între cuvînt şi muzică ; ceea ce e suficient pentru teza noastră, chiar dacă el se grăbeşte să adauge că această contopire e totuşi o contopire între lirism şi dramatism ; ceea ce este de fapt adevărat, după cum adevărat e că lirismul şi dramatismul se contopesc foarte bine în *Divina Comedie*, în *Faust*, în *Hamlet* şi în *Don Quijote*, fără ca acest lucru să ne permită a atribui vreo impuritate acestor capodopere. Dacă am vrea să căutăm asemenea contopire pe plan liric — continuă Barbaro — acceptînd nemotivata reactualizare a «genurilor» demult azvîrlite pe fereastră (Croce) — deşi unii doresc, totuşi, reapariţia lor (Gentile) — adăugăm că, în cîntec, muzica şi cuvintele se contopesc pe plan liric, după cum tot pe plan liric se contopesc, dacă ne gîndim la o operă, oarecum *sui generis*, ca *Pierrot Lunaire* a lui Schönberg" [1]. De altfel, contopirea mai multor procedee tehnice e susţinută în mod valabil de mulţi alţii [2] ; însuşi Croce, aminteşte Barbaro, admite posibilitatea completării şi a integrării într-o singură operă a poeziei şi a ilustraţiei grafice, viziunea care-i călăuzeşte pe poet şi pe pictor, fiind identică. [3]

Că, după aceea, observă Arnheim, artiştii au preferat şi preferă pînă în zilele noastre, mijlocul unic, e altă problemă, care în sens contrar, e asemănătoare folosirii greşite a fonofilmului despre care

---

[1] UMBERTO BARBARO, *Film : soggetto e sceneggiatura* cit.

[2] Cfr., printre alţii, Karl Vossler, care scrie : „...această manieră originală de colaborare şi de concurenţă între diferite arte sau între aceleaşi arte într-o singură reprezentare, se verifică şi astăzi : ea poate fi admirată, în forme din cele mai rafinate, în execuţia operelor lui Wagner la Bayreuth, în anumite cărţi pentru copii ca *Struwelpeter* sau la anumiţi umorişti, ca Wilhelm Busch. Aceste opere iau naştere din unirea unor tehnici diferite şi se realizează într-o viziune unitară. Ceea ce şi astăzi face posibilă şi transpune în viaţă această colaborare primitivă, aproape sălbatică, între mai multe arte sau între toate artele, e nevoia mereu crescîndă de primitivism. Generaţia nouă reclamă o operă de artă totală şi colectivă" (*Aus Romanische Welt*, Din lumea romanică, Leipzig 1940).

[3] BENEDETTO CROCE, *Illustrazioni grafiche di opere poetiche*, Ilustraţii grafice la opere poetice, în „La Critica", volumul VI, Bari 1908.

am pomenit. S-ar mai putea obiecta că dialogul nu situează totdeauna pe om în centrul filmului, eliminînd astfel celelalte posibilităţi ale imaginii. „Fireşte — observă Arnheim — şi filmul mut înfăţişase adesea pe om în prim-plan. Dar el crease o omogenitate între omul mut şi obiectul mut, între omul apropiat şi omul îndepărtat (faţă de spectator) : muţenia generală a imaginii făcea ca cioburile unui vas să *vorbească* la fel cum *vorbea* un personaj semenului său ; un om care se apropia pe bulevard, chiar la mare distanţă fiind, şi apărînd pe ecran ca un simplu punct negru, *vorbea* ca un personaj din prim-plan". Dar şi în filmul sonor „cioburile unui vas" sau un „om ce se află la mare distanţă" pot vorbi cu mare intensitate ; pentru că nu e de loc adevărat că numai actorul poate avea grai şi că, în consecinţă, obiectele „sînt împinse îndărăt, întocmai ca pe scenă". Fără a intenţiona să-i cităm pe „clasicii obişnuiţi, în *Mörder Dimitri Karamasoff* (Delictul Karamazov, 1931) al lui Ozep, de exemplu, personajele se insereazâ în mediul lor natural şi nimeni nu poate nega valoarea pe care o au, în acest film, amănuntele : candelabrele şi lămpile, pisica şi batista, orologiile şi portretele atîrnate pe perete, ramele tablourilor şi perdelele „vorbesc" şi creează, adeseori singure, drama şi atmosfera. În acelaşi film se recurge, uneori, la un montaj alcătuit numai din amănunte ; exemplul pe care l-am citat nu e desigur izolat. Prin fonofilm, remarcă pe drept cuvînt Balázs, regizorul îndrumă ochiul, dar şi urechea spectatorului. Prin urmare, dialogul nu „restrînge", în cele mai bune cazuri, lumea cinematografului şi nu „paralizează" acţiunea vizuală : „avantajele sale eventuale" — pe care Arnheim le neagă, există deci, începînd cu contrapunctul vizual-sonor şi mergînd pînă la monologurile interioare, acestea din urmă fiind susţinute prin argumente valabile de Eisenstein. A reduce aceste avantaje la „sarcini documentare" (citeşte : documentare ştiinţifice, educative, şcolare şi aşa mai departe) ni se pare, într-adevăr, o idee prea mărginită. Introducerea cuvîntului a însemnat prea adesea un obstacol pentru mijloacele figurative ale cinematografului, dar nu le-a nimicit. Iar în această privinţă, sînt amintite argumentele unor teoreticieni ca Eisenstein, Balázs şi Pudovkin : Arnheim se referă la ele pentru a nega că actorul are funcţie creatoare. Că „actorul în sine nu e un instrument destul de bogat pentru a crea o operă de artă"

şi că, din acest motiv, trebuie „să fie completat cu un alt mijloc", e just ; dar nu e tot atît de just să vrei să-l reduci la un simplu element pasiv „care trebuie însufleţit prin intermediul mijloacelor specifice ale cinematografului". [1] Arnheim se referă la Pudovkin din *Tipuri şi nu actori :* capitol pe care, după cum am văzut, teoreticianul rus l-a revizuit personal afirmînd, printre altele, că între regizor şi actor există o strînsă colaborare. *Aktior v filme* e din 1934 (ediţia italiană : 1939), ceea ce înseamnă că a apărut cu cinci ani înainte de articolul lui Arnheim, care încheie astfel : „Cinematograful sonor favorizează dezvoltarea unui tip de actor hibrid, avînd un joc prea prolix pentru a putea prezenta cu sobrietate un dialog, şi o mimică prea limitată la o simplă acompaniere de cuvinte pentru a putea susţine o scenă mută. Şi dat fiind că nu ne vom întoarce la cinematograful mut, actorul nu va păşi pe un teren solid decît în clipa cînd imaginea animată, pe care aparatul de televiziune o va muta pe ecranul său, va atinge ţelul de care se apropie, adică teatrul" [2]. Această concluzie e, de asemenea, o consecinţă directă a principiilor mai sus arătate.

Noul Laocoon şi *Actorul şi cîrjele* figurează printre ultimele eseuri pe care Arnheim le-a scris în Italia unde, printre altele, a colaborat — aducînd o contribuţie considerabilă de idei şi de experienţe — la revista „Cinema" şi la *Enciclopedia cinematografului.* [3] Multe articole publicate aici erau menite să constituie o nouă ediţie din *Film als Kunst,* completată şi adusă la zi. Spre 1939 emigrează în America. De atunci şi pînă azi predă la „Sarah Lawrence College" din Bronxville (New York), ocupîndu-se mai ales de studiul

[1] RUDOLF ARNHEIM, *L'attore e le stampelle,* Actorul şi cîrjele, în „Cinema", Roma, a. III, n. 46, 25 mai 1938. Reprodus în „Bianco e Nero", a. III, nr. 3, martie 1939.

[2] RUDOLF ARNHEIM, în *Vedere lontano* (A vedea departe, cfr. „Intercine", Roma, a. VII, n. 2, februarie 1935), scrie : „înşişi specialiştii de cinema nu vor spune că se tem de televiziune, pentru că şi fără ea, filmul e condamnat. Dialogul — spun ei — ar reduce acţiunea vizuală sub jocul unui element ne-optic, pînă la suprimarea valorii expresive a mişcării. Distrugîndu-se astfel limbajul vizual, cadrajul şi montajul şi-ar pierde semnificaţia. Valorile clarobscurului, lăsate relativ intacte de filmul sonor, sînt de-acum înainte condamnate să dispară din cauza filmului în culori : folosirea culorii în fotografie ar fi o problemă foarte dificilă din punct de vedere artistic şi poate insolubilă, aşa că filmul în culori ar nimici practic ultima rămăşiţă a construcţiei voluntare a imaginii, ca să nu mai vorbim de filmul stereoscopic şi de cel de format mare. Diferenţa dintre cinematograf şi teatru ar dispare oricum, practic vorbind, astfel că televiziunea ar da lovitura de graţie punînd capăt unei agonii prea puţin plăcute."

[3] *Enciclopedia cinematografului* înfiinţată în 1933 de Institutul Internaţional pentru Cinematografia Educativă, a fost mai tîrziu suspendată în 1938.

formei radiofonice şi al artei în general ; publică printre altele cărţi despre „viziunea tridimensională şi percepţia în spaţiu", despre „evoluţia formei în sculptură" şi despre „funcţia emoţiei în artă". Într-o scrisoare purtînd data de 1 februarie 1946, îi scrie lui Renato May : „Din aceste studii vei putea înţelege, dragă May, că nu mă mai ocup de cinema, înainte de toate pentru că din domeniul acela prea limitat şi exploatat în cinci ani de *Enciclopedie* era inevitabil să trec în domeniul mai larg al artei în genere. De altfel, sînt mai convins ca niciodată că apariţia sonorului a distrus cinematograful ca formă de artă şi că, o dată cu industrializarea completă a acestui domeniu (cel puţin în America) am ajuns să văd puţine filme şi, cînd mă duc să le văd, le găsesc interesante numai din punctul de vedere al conţinutului ideologic. La „College" se proiectează cîteodată vechii clasici, şi deunăzi m-am înspăimîntat găsind că *Metropolis* e aproape frumos din punct de vedere cinematografic..." Într-o *Scrisoare din Statele Unite* [1], Arnheim îi răspunde lui Luigi Chiarini care-l întreba ce cărţi noi se mai scriu despre film : „Cea mai importantă şi mai serioasă, spune el, mi se pare a fi *From Caligari to Hitler* (De la Caligari la Hitler) de S. Kracauer, fost critic cinematografic la „Frankfurter Zeitung". Cartea se ocupă numai de analize de conţinut şi e o încercare de a demonstra că ideologiile naziste fuseseră anticipate în numeroase motive ale cinematografului german, al cărui istoric aproape complet îl şi face de altfel. E o carte care ar merita o traducere în italiană. [2] În ce mă priveşte, analizele ideologice mi se par esenţiale în momentul de faţă : mult mai importante decît discuţiile despre formă şi tehnică..." Tot în „Bianco e Nero" [3], recenzînd cartea lui May, *Il linguaggio del film* (Limbajul

[1] RUDOLF ARNHEIM, *Scrisoare din Statele-Unite,* în „Bianco e Nero", Roma, a. IX, n. 4, iunie 1948.

[2] SIEGFRIED KRACAUER, *From Caligari to Hitler,* De la Caligari la Hitler, Princeton University Press, London 1947. Traducerea italiană a acestui volum a apărut în 1954 : *Cinema tedesco* (Cinematograful german), Mondadori, Milano. Krakauer pregăteşte o carte despre estetica cinematografică, care va fi publicată de Oxford University Press şi din care „Cinema Nuovo" a publicat două extrase : *Imaginea are nevoie de muzică* („o dată cu naşterea cinematografului, publicul şi-a dat seama că prezenţa muzicii dă vitalitate imaginilor mute şi le sporeşte influenţa asupra spectatorului") şi *Muzica în imagine* („Într-un film, muzica poate folosi drept acompaniament, drept parte a lumii reprezentate şi nucleu al filmului însuşi. Aceste trei moduri dobîndesc adeseori valori diferite de «operă în operă»"). Cfr. „Cinema Nuovo", Milano, a. VI, n. 104, 1 aprilie 1957 ; n. 108, 1 iunie 1957.

[3] „Bianco e Nero", Roma, a. IX, n. 6, august 1948.

filmului) [1], Arnheim reia : „Din cauza industrializării şi comercializării producţiei cinematografice, dezvoltarea filmului ca limbaj de artă nu numai că s-a oprit, dar a şi regresat. Cu excepţia muncii cîtorva cercetători, noul stil al expresiei prin imagini, creat de regizorii din primii patruzeci de ani, a devenit o curiozitate istorică. Culoarea, ultima sfidare a tehnicii, a dat atît de puţine roade în timpul primului său deceniu de viaţă, încît o recentă analiză engleză a cinematografului (*Film* de Roger Manvell, 1944) nici măcar n-o citează la tabla de materii [2]. În faţa unei astfel de stagnări. teoreticienii filmului s-au îndreptat în timpul din urmă spre aspectul psihologic şi ideologic al acestei materii."

Poziţia lui Arnheim faţă de cinematograf a rămas cea de odinioară : el mai crede şi azi ceea ce credea în 1932 şi e de părere că previziunile sale s-au adeverit : „Cinematograful vorbit a rămas un mijloc hibrid, cel în culori n-a depăşit unele scheme coloristice de bun gust, filmul stereoscopic se dovedeşte irealizabil din punct de vedere tehnic, ecranul lat a contribuit considerabil la nimicirea ultimelor pretenţii ale unei imagini organizate conform unei semnificaţii". [3]

O revenire la scrierile despre cinema, înseamnă pentru el a redeschide un capitol închis, care rămîne închis. „Sfidarea critică" a primului Arnheim, după cum s-a spus, a fost lărgită la alte sectoare de artă. Arta, afirmă el în ultima sa carte — *Art and Visual Perception* (Artă şi percepţie vizuală) [1] — riscă să fie strivită de cuvînt. Şi, fără să nege că şi cuvintele sînt o realitate, Arnheim îşi propune să împrospăteze şi să călăuzească unele virtuţi ale văzului. Analiza sa studiază echilibrul psihologic şi fizic al percepţiei vizuale şi forma brută ca structură elementară, ca aspecte spaţiale ale unei apariţii percepute înainte de amănunt, apoi forma în sens strict, ca formă a unui conţinut, ca dezvoltare a reprezentării artistice, ca proces creator. Aplicînd metode şi descoperiri ale psihologiei moderne la studiul artei, Arnheim devine încă o dată interesant ; pe de altă parte, el confirmă echivocurile care stau la baza întregii sale activităţi de critic şi de teoretician atît de dispus şi de preocupat să asculte „dangătul de moarte" al clopotelor pentru „iluzionişti". Cine îndrăzneşte să se ia la întrecere cu natura, încheie el cu amărăciune, merită să piardă. Şi am văzut care e accepţia pe care o dă el cuvîntului natură.

Să meditām cu atenţie asupra amărăciunii lui Arnheim în faţa filmului : starea actuală a cinematografului ca artă e evidentă : dar Arnheim însuşi admite că „noul stil al expresiei prin imagini" a fost creat de „regizorii din primii patruzeci de ani", adică inclusiv de cei ai sonorului şi ai filmului vorbit, fapt care ajunge pentru a valida observaţiile noastre.

---

[1] RENATO MAY, *Il linguaggio del film* (Limbajul filmului), Poligono, Milano, 1947.

[2] În orice caz în privinţa sonorului, însuşi Roger Manvell scrie : „Folosirea sunetului duce fără doar şi poate la un spor al potenţialului expresiv al filmului. El consimte să folosească dialogul şi comentariul (eliminînd piedica pe care inserturile au constituit-o totdeauna pentru acţiunea vizuală a filmului mut) ; sunetele naturale conferă o mai mare impresie de realitate unui mijloc artistic cum e cinematograful, care poate să reprezinte scoarţa pămîntului şi zgomotele ei ; muzica înlesneşte scoaterea în evidenţă şi ilustrarea climei şi atmosferei în care se petrece filmul. În cadrul exploatării comerciale, cinematograful foloseşte noutăţile sunetului subordonînd complet acestuia — mijlocul cinematografic" (*Poetica del film*, în „Bianco e Nero", Roma, a. IX, nr. 4, iunie 1948).

[2] Cfr. *A Personal Note* (O notă personală) cu o culegere din scrierile lui Arnheim, îngrijită de însuşi autorul pentru University of California Press în 1957 : *Film as Art*, Berkeley and Los Angeles ; traducerea italiană în colecţia „Il Saggiatore" a lui Alberto Mondadori, Milano. A se vedea apoi *La bomba dei ritrovati tecnici sulla cattedrale cinematografica* (Bomba cuceririlor tehnice asupra catedralei cinematografice), convorbire a lui Rudolf Arnheim cu Guido Aristarco, în „Cinema Nuovo", Milano, a. VIII, n. 140, iulie—august 1959.

[1] University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954 ; ediţia engleză : Faber and Faber, London, 1956. În acest volum, cinematograful şi efectele cinematografice formează obiectul unei mari părţi din capitolul despre mişcare.